Ion Frunzetti

pegas între meduză și perseu

Vol. II

FORMĂ ȘI SEMN

EDITURA
MERIDIANE, 1985

ROSTUL ȘI PUTINȚELE ARTELOR PLASTICE

(Prolegomene la problema tragicului în plastică)

O problemă ca aceea pe care și-o pune studiul de față implică o concepție despre rostul și posibilitățile artelor zise „figurative“, alta decît concepția vetustă și naivă a imitației aparențelor sensibile ale lucrurilor. Conceptul de „mimesis“, care a făcut atîtea servicii artei, îndrumînd-o către studiul realității, atunci cînd încă nu izbutise să ajungă pînă la realitate, o deservește în modul cel mai crîncen, obligînd-o la o atitudine servilă față de obiect, de îndată ce posibilitățile tehnice ale artistului nu numai că sînt în măsură să redea plastic lumea obiectivă, dar solicită chiar sarcini mai înalte decît atîta. Dacă permanența acestui concept se poate urmări de-a lungul întregii istorii a doctrinelor critice de artă, — cu variantele inerente, e drept, — nu e mai puțin adevărat că el nu mai funcționează ori de cîte ori ideea autonomiei artei, întrevăzută cu un secol mai înainte de era noastră de către epicurianul Philodem, încetează să funcționeze. Scopul artei fiind socotit, în cazurile acestea, exaltarea unui sentiment exterior ei, a celui religios de pildă, dogma imitației e implicit suspendată, sau, în cel mai bun caz, redusă la o soluție rutinară care, excluzînd observația artistică, pururi reînnoită, și înlocuind-o prin acceptarea canoanelor tradiției, duce la un soi de automatism

Pe copertă:
ION ANDREESCU
Ceșcuță cu pansele

al procedeelor, asemănător grafiei, diminuînd sau suprimînd cu totul valoarea intuitivă a semnelor utilizate, bune doar să transmită un gînd, să semnifice fără a figura.

Cele două tendințe, de a reprezenta imaginea lumii aparente, așa cum ea se impune vizualității, tendință pe care s-o numim, din necesități care țin de economia limbajului, *figurativă*, și tendința de a transmite conținuturi spirituale, pe care o vom numi, din aceleași rațiuni, *semnificatoare*, sînt categoriile la care se reduc cele pe care — am descoperit-o cu surpriză — își bazează concepția sa estetică un Mieczyslaw Wallis-Walfisz[1]. Deosebind între *semnul-efigie*, produs al asemănării cu obiectul, individualizat și nefungibil, și *semnul-convenție*, simbolul grafic ori sonor, reproductibil și fungibil. Wallis-Walfisz, pe lîngă intenția de a stabili o clasificare a artelor pe bazele metodei semantice, propune o cercetare asupra structurii semantice a operei de artă. Elementele semantice din constituția fiecărei arte și raporturile lor în opera de artă, iată ce socotește el a putea constitui sarcina criticii de artă.

O asemenea analiză ni se pare a fi întreprins noi pentru cazul plasticii, într-unul din studiile inedite de mari dimensiuni pe care nu putem decît încerca a-l rezuma aici, începînd prin a despărți intenția figurativă în plastică, de intenția semnificatoare[2]. Slujindu-se de conceptul semnului-efigie, prima intenție se poate identifica ușor cu deziderantele realismului obligatoriu al concepției mimetice în plastică. De altfel, distincția nu ni se pare nouă,

[1] *Arta din punct de vedere semantic. O nouă medotă în estetică* în „Deuxieme congres international d'Esthetique et science de l'Art", Paris, Alcan, 1937, tome II. Este unul din congresele la care au participat și gînditori români. Tudor Vianu are o comunicare în același volum. De altfel, prin el am ajuns să-l știu pe Walfisz. (N.A.)

[2] Vezi în volumul de față, p. 10 și următ.

oricît orgoliul personal al esteticianului polon, sau dorința de a crede în originalitatea sa, ne-ar îndemna s-o arătăm ca atare. Platon, împărțind, în „Republica" sa, arta care se ocupă de asemănarea cu realul (icastică) de arta care se ocupă doar de aparențele lui, (fantastică), opera în fond o diviziune oarecum similară. Cele două intenții sînt reductibile una la alta, atîta vreme cît acordăm celei semnificatoare rolul de a transmite conținuturi sufletești ale autorului, prin opoziție cu cea figurativă, care chiar cînd se însărcinează cu transmiterea unor asemenea conținuturi, o face în numele obiectului, rolul autorului reducîndu-se în cazul acesta la acela, pur exterior, de a ne prilejui întîlnirea cu obiectul, cu „tema".

Lucrurile se schimbă însă, de îndată ce noțiunea de realitate capătă un înțeles mai larg. Într-un studiu prezentat la același congres, un alt estetician, întîmplător tot polonez, Léon Chwistek, abordînd problema ispititoare a „ideii de realitate în teoria picturii", deosebea *tipuri de realitate*, corespunzînd *tipurilor de realism* în plastică. Realitatea *obiectelor*, a lucrurilor, corespunzînd picturii naive a primitivilor, realitatea *materiei*, corespunzătoare naturalismului, în căutarea legilor de geometrie și de ecleraj care regizează lumea externă, realitatea *impresiilor subiective*, în care nu e greu să descoperim rădăcina impresionismului încă din faza sa venețiană sau spaniolă, și în fine *realitatea imaginilor*, care se poate descoperi în pictura copiilor și nebunilor. Dacă reprezentării acestora, se adaugă reprezentarea concretă a *imaginilor evocate* de imaginile vizuale prin asociație, avem pictura expresioniștilor. Iată așadar cum norma implicită a realismului în pictură, capătă diverse înțelesuri, după conținutul pe care-l acordăm noțiunii de realitate.

Pricepem, în posesiunea acestor distincții, de ce atîtea revoluții în acest domeniu, toate în

numele realismului, au dus la rezultate atît

de diferite. Încercarea de a stabili un progres în plastică va fi totdeauna determinată, în rezultatele ei, de poziția criticului sau istoricului de artă, față de problema aceasta a realismului implicit. Un studiu care să se întemeieze pe viziunea despre realitate a diferitelor epoci și indivizi, și care să urmărească întrucît mijloacele tehnice ale fiecărei școli, în pictură de pildă, pot traduce această viziune, ar fi o reconstituire internă a istoriei picturii. El ar permite clarificarea noțiunii de stil în plastică, legînd-o de raportul dintre posibilitățile tehnice ale grupului respectiv și concepția rațională a sa despre realitate, ori sentimentul irațional al fuziunii cu ea. O istorie internă a artei ar aduce, credem, drept rezultat, convingerea că nu se poate vorbi de un progres decît un cadrul aceleiași viziuni a realității, că Michelangelo nu e deloc mai demn de stima noastră decît Giotto, că pînzele rococo ale lui Watteau reprezintă, pentru critica internă a picturii, un progres nul — în cadrul viziunii respective a realității — față de altarele naive ale unor Van Eyk. Ideea perfecțiunii operelor unui artist care a ajuns la deplinătatea procedeelor tehnice pentru exprimarea viziunii proprii a realității, abolind ideea unei evoluții în sens pozitiv, a unui progres adică, în plastică, ar avea drept consecință, pentru contemplator, circumscrierea înțelegerii sale doar la acele opere care ar fi produsul unei viziuni a realității asemănătoare cu a sa. Problema afinităților elective ale unor epoci, cu altele din trecut, de pildă: romantism și Ev Mediu, și-ar cere și ea, înlăuntrul acestui fel de a orîndui problemele, soluția adecvată.

Concepția aceasta, care acordă ideii de realitate posibilitatea de a îngloba și ideea de resimțire a realității, salvează realismul de la primejdia de a instiga pe meșteșugarii penelului și daltei la copierea lipsită de ambiția oricărei interpretări personale a naturii, de a reduce

munca lor la simpla transcriere a rezultatelor procesului optic, la o chestiune de îndemînare, de abilitate meșteșugărească, în stare să-i apropie de profesioniștii ocupațiilor manuale, excluzînd valoarea spirituală a prelucrării, și inutilizînd, în favoarea execuției, pe artist.

Putința de a încadra artele plastice în rîndul activităților spirituale, fără a le răpi valoarea hedonistă a bucuriei provocate de perfecțiunea reprezentării lumii aparențelor vizuale, nu e dată decît în această fuziune a intenției semnificatoare cu intenția figurativă, în realizarea reprezentativă (să-i zicem, deocamdată) a temei, care împacă sensul spiritual cu figurarea aparenței materiale, nevoia poetică cu nevoia decorativă. Acordînd formei plastice (semnului efigie) valoarea de vehicul al unui sens, valoare de simbol, nu riscăm să o confundăm cu semnul-convenție, pentru că efigia întrebuințată într-o epocă ca vehicul al cutărei idei, poartă o singură dată, și numai aici, acest sens (care de altfel îi impune și modificările formale), în timp ce semnul convenție e reproductibil la infinit, realizării lui concrete putîndu-i-se substitui un obiect fizic asemenea, altul decît el, provocînd în subiect același gînd. Cuvîntul „om", de pildă, semn convenție al conceptului „om", sau echivalentul lui grafic, va evoca în subiect întotdeauna același conținut. Reprezentarea efigie a omului, individualizat în gesturi, mimică și structură fizică, va chema însă de fiecare dată alte înțelesuri.

DEOSEBIREA ÎNTRE SIMBOLUL CONVENȚIE ȘI SIMBOLUL ADÎNC, NECESAR, INCONȘTIENT: (METAFORA)

Dacă am fi rămas la diviziunea lui Wallis Walfisz, între semnul-convenție, fungibil și reproductibil fără ca semnificatul să sufere vreo modificare, nici în el însuși, nici în felul în care e resimțit de contemplator, de o parte, și

semnul-efigie, năzuind la redarea cît mai aproape de model a obiectului, ne-am fi găsit în fața situației paradoxale de-a afirma că arta plastică, cu cît utilizează mai intens elementul realist al semnului-efigie, cu atît scade în semnificație spirituală. Și cu cît are de exprimat conținuturi de conștiință mai adînci, cu atît e silită să procedeze mai schematic, mai opus realismului tehnic, cu atît e redusă la a fi mai puțin figurativă.

Între intenția figurativă și intenția semnificatoare se află același raport de inversă proporționalitate, pe care profesorul Tudor Vianu, în studiile sale de stilistică, îl considera ca existînd între intenția transitivă și cea reflexivă a limbajului.

Așa se explică de ce academismul, adică acapararea rutinară a anumitor procedee tehnice și anumitor ticuri mecanice în execuție, moduri ale vreunei expresii care desigur va fi exprimat ceva în arta maestrului imitat, dar care sînt goale de semnificație odată reluate automat de ciraci, nu reușește să trezească, în contemplatorul avizat, decît oroarea autenticității în fața artificialului. Pentru a salva pictura de poziția paradoxală în care se află, poziție cu totul asemănătoare paradoxului poeziei dezvăluit de teoreticianul citat[1], artistul plastic trebuie să urmeze, față de elementele morfologice ale operei de artă, exact aceeași strategie pe care o exercită poetul în truda sa de reîmprospătare, cu intuiții vii, a clișeelor verbale uzate de circulație. Ceea ce are de făcut artistul plastic este să creeze noi metafore, topind în culoare, lumină, umbră și linie, noi experiențe spirituale. Nu vom năzui la expunerea procesului prin care un conținut de conștiință poate fi transformat în pată de culoare ori în arabesc. Procesul acesta e de domeniul acelora care se vor ignora întotdeauna, așa cum nimeni nu mai speră să afle vreodată mecanismul procesului de elaborare a conceptelor logice. Tot ce vom încerca să arătăm este, cel mult, că există asemenea corespondențe constante între o anumită stare sufletească și un anumit semn vizual, coloristic ori linear. Că există o valoare simbolică a culorilor, poporul nu s-a îndoit niciodată. E destul să amintim rolul magic al roșului, care ferește de deochiu, în credința populară. Știința însăși confirmă că senzațiile de culoare fac apel în conștiința noastră la reprezentări analoage, de domeniul altui simț. Sinestesia e un fenomen verificat și audiția colorată a format ades obiectul cercetărilor experimentale ale medicinii, pe lîngă faima ei literară, creată de simbolism.

Afirmația că munca de creație artistică e analoagă cu activitatea metaforică, nu e o afirmație nouă, nici măcar pentru cazul plasticii. Alfred Biese a arătat, încă la sfîrșitul secolului trecut, în „Philosophie des Metaphorischen", că metafora este un limbaj universal al spiritului. În orice domeniu al spiritului obiectiv, prezența ei se poate identifica fără greutate. Gînditori de cea mai diversă formație ca Ortega y Gasset, Herman Pongs (în „Das Bild in der Dichtung"), Blaga etc. au arătat diversele funcții ale metaforei și diversele ei specii.

Cîștigurile lor, completate cu cîștigurile cercetării întreprinse de Tudor Vianu, nu pot rămîne fără ecou în cazul unei reflecții asupra activității creatoare a artistului plastic. Că activitatea sa plăsmuitoare de forme e o activitate metaforică, poate fi cu ușurință susținut, dacă ne dăm seama că transferul de la o ordine a realității, cea inteligibilă, la altă ordine, a vizualității, e posibil și licit.

*
* *

Dacă revenim în felul acesta la vechea antinomie formă-conținut, e o problemă care nu

[1] Tudor Vianu, „Filosofie și poezie", Casa școalelor, 1943.

ne privește acum. Importanța acestor considerații pentru problema ce ne preocupă momentan e numai metodologică. Fără deosebirea între intenția semnificativă și intenția figurativă a operei de artă plastică, riscăm să plasăm problema pe un teren altul decît acela care îi convine. Analiza ne-a permis constatarea că artele plastice tind să elimine cît mai deplin convenția semantică, încercînd a pune în sarcina semnului-efigie și intenția semnificatoare, adoptînd pentru aceasta efigia unică, valabilă numai într-o singură operă, pentru exprimarea unei anume, singulare, viziuni a individualului. În felul acesta se reduce polaritatea convenție-efigie, arătînd rolul de simbol al efigiei, ceea ce revine, în termeni erocieni, la identitatea intuiție-expresie. Am păstrat de aici cîștigul că expresia în plastică e întotdeauna realistă, în diferite feluri, înlăturînd prin aceasta inconvenientele criticii tematice, filologice, care se găsea în imposibilitatea de a judeca altceva decît tema, anecdota, — neînțelegînd, așadar, nici sentimentul pe care artistul încerca să-l comunice, nici valoarea morfologică, estetică, formală, a realizării. Știind că sensul nu trebuie căutat în subiect, ci în realizarea lui, ne dăm seama deopotrivă că nu în transpunerea realistă a unei scene tragice putem descoperi în plastică sentimentul tragic de pildă, ci în calitățile structurale, morfologice și stilistice ale realizării estetice, — revelatoare ale unui anumit fel de a resimți viața și lumea.

Nu pare lipsită de orice valoare încercarea de a stabili corespondențe între felul în care artiștii diverselor epoci au izbutit să redea realitatea, modalitatea identificării cosmice.

Max Scheler caută, în „Natura și formele simpatiei“, să fixeze tipuri de fuziune afectivă cu natura, stabilind identificarea cosmică întru suferință a hindușilor, opusă fuziunii afective cu existența, întru plăcere și veselie, ușor de identificat la grecii antici, — sau pan-

teismul dinamic al Renașterii față în față cu organologia s-tului Francisc, — nu fără ecouri în estetica picturală a epocilor și popoarelor respective. Dacă ideea corespondenței dintre diversele forme ale sentimentului realității și expresia lor figurativă poate fi urmărită, problema tragicului în plastică e soluționată în bună parte. Personal, întemeiem pe această corespondență explicarea feluritelor moduri exprimate în plastică, de a resimți spațiul de pildă. Legăm, anume, de fuziunea afectivă întru plăcere, sentimentul volumelor sculpturale nu numai în statuara greacă, dar și în oricare din școlile de pictură, ce-l mărturisesc de la Renaștere încoace. Semnul încrederii în lucruri și al juisării de posesiunea lor e, întotdeauna, în plastică, exaltarea valorilor tactile.

Corporalitatea fiind proprietatea primordială a lucrurilor, se va bucura de ea acel care, prin corpul său, se va simți solidar cu realitatea corporală a lumii, a cărei posesiune sensibilă dilată într-un sentiment de potențare a existenței, propriul său fizic.

Binomul „tactic-optic“ al lui Wölfflin va funcționa cu primul său termen în cazul unei asemenea simpatii față de realitatea concretă, pipăibilă, a materiei. Tendința de posesiune a lumii materiale, comună Antichității iudaice, greco-romane și Renașterii păgîne a condottierilor, naște întotdeauna reprezentarea celei de a treia dimensiuni în pictură, sub forma aceasta a volumului, a masei corporale, promovînd valorile tactile ale văzului, linia și umbra tonului local înnegrit de-abia, în detrimentul celor pur vizuale, a culorii și a variațiilor intensității luminoase, cu modificările aduse culorii.

Pe cînd însă grecii simpatizează omul „kalokagatos“, mulțumindu-se să-l reprezinte, panteismul dinamic al Renașterii cere reprezentarea întregii lumi materiale. Principiile ordonatoare ale acestei lumi sînt descoperite treptat. Intelectualismul artei florentine redescoperă planurile abstracte, geometria perspectivei

lineare, căutînd în interiorul lumii spațiale punctele de reper pe care le găsim pentru circulația sîngelui, în anatomie. Perspectiva poate fi considerată cu drept cuvînt ca anatomie a lumii externe, după cum anatomia poate fi definită ca un soi de perspectivă în realitatea fizică a omului. Convergența planurilor care secționează spațiul prilejuiește reprezentarea adîncimii spațiale în plan, asemenea racursiului anatomic. Geometrismul acestei arte se servește de lumină atît cît ea e necesară și desenului anatomic ca să pună în valoare relieful, acolo al mușchilor și îmbinării lor pe oase, dincoace al musculaturii interioare și al scheletului lumii spațiale.

Momentul în care se descoperă spațiul coincide cu un moment pentru care timpul nu contează. Tonul local al obiectelor pictate, culoarea, invariabilă la schimbările meteorologice ale atmosferei și luminii, aceeași în orice oră și anotimp, e rezultatul aceleiași tendințe care elimină, într-o viziune păgînă, materialistă și încăpățînat individualistă, ideea duratei, fluidității, caducității vieților, ideea morții.

Tendința de cucerire cu orice chip a spațiului poate fi interpretată ca reacție dîrz antagonistă față de sentimentul infimității omului, al inutilității și nimicniciei lui, în fața infinitului deschis în secolul XVI de luneta astronomică, ca o prăpastie orizontală absorbantă. Amăgit cu spectrul eternității și atotvaloarei sale, omul Renașterii nu poate renunța așa de ușor la ele, chiar dacă concepția care i le promitea încetează să mai aibă, pentru el, realitate. Păgînismul cată să-i ofere ceea ce creștinismul nu-i putuse da.

Aventura cognitivă a „oamenilor universali" ai Renașterii n-are alt tîlc, credem, decît să afirme tendința de dominație a oamenilor timpului asupra realității externe. Dramele care vor urma acestei tentative vor marca toate peceți adînci în producțiile timpului. Plastica nu va fi ferită de semnele lor. Divulgarea în-

țelesului adînc dramatic al producțiilor acestora, socotite, dintr-un unghi de vedere strîmt hedonist, ca menite doar să delecteze, e sarcina ce ne propunem nu numai pentru cazul Renașterii pe care l-am ales ca pe cel mai potrivit pentru ilustrarea raportului dintre preocupările plasticii și sentimentului naturii, ci și pentru alte epoci.

Ne rezervăm dreptul de a analiza sentimentul specific al identificării cosmice în alte epoci și la creatori individualizați, atunci cînd va fi vorba de diversele variante ale sentimentului tragic. Vom spune pentru moment că, față de acesta, sentimentul fuziunii afective cu realitatea joacă în plastică același rol pe care în poezia dramatică îl îndeplinea concepția despre lume și viață. Între „Weltanschauung" și „identificarea cosmică" nu ni se pare a exista altă diferență decît aceea care separă convingerea intelectuală de sentimentul, nedeslușit, inconștient, ori, dacă pătruns în conștiință, neformulat.

Pentru cazul poeziei dramatice, facem dependent sentimentul tragic, de o anume concepție a structurii obiective a lumii, împotriva căreia păcătuiește, revoltîndu-se, nevoia de libertate a spiritului omenesc, vinovat deci de mărețul păcat al afirmării demnității proprii.

Conflictul tragic dintre rînduiala obiectivă a realității și dezideratele subiective, fusese analizat de noi într-un studiu intitulat „Problema tragicului modern". Arătasem acolo cum tragicul nu presupune numaidecît luptă, el putînd reieși dintr-un antagonism chiar nedeslănțuit al elementelor conflictului, luînd, alături de forma frecventă a ciocnirii, forma opresiunii[1] uneori, a unei forțe asupra unei mase pasive, sau incapabile de rezistență, ori forma dezbinării elementelor sufletești ale aceluiași individ, aflat în situația de a fi, în același

[1] Vezi și Johannes Volkelt, „Aesthetik des tragischen", München, Oskar Beck, 1923, ed. IV revăzută, XXII + 462 p. in cuarto.

moment, încredințat de valoarea ontologică a iluziei, care-i favorizează existența proprie și conștient că ea e numai iluzie[1], dar neputincios să renunțe la ea.

Volkelt el însuși recunoaște existența unui tragism al slăbiciunii de voință, alături de tragicul tăriei de voință al eroului antic luptînd cu destinul. Speciile acestea ale tragicului le considerăm cunoscute. Sarcina studiului acestuia nu e să le reînvie în memoria noastră, ci să arate posibilitatea funcționării lor în plastică.

Dependența tragicului de viziunea de lume și viață (Abhängigkeit des tragischen der Weltanschauung, Volkelt, op. cit. pp. 24 și urm.) este tot ce ne poate ajuta în întreprinderea noastră, problema propriu-zisă a tragicului în plastică nefiind abordată, după cîte știm, niciodată cu temei. Cele cîteva rînduri pe care le consacră Volkelt acestei probleme (op. cit. p. 12) sînt departe de a ne satisface. Tot ceea ce poate să ne spună esteticianul german, se leagă de diferențierea, în fond cu mult mai veche, a lui Lessing, între artele desfășurării temporale și artele simultaneității spațiale. În plastică, susține Volkelt, posibilitatea oricărei desfășurări e exclusă. Afirmația sa păcătuiește prin afilierea la o poziție de mult depășită, o operă plastică putînd sugera, tot atît cît una literară, desfășurarea. De altfel e problematic că esența tragicului, în dramă, stă în desfășurare. Desfășurarea ține de esența genului dramatic, nu însă și de sentimentul tragic, pe care-l urmărește, final, desfășurarea piesei. Nu vom repeta aici obiecțiile cunoscute la teoria granițelor dintre pictură și poezie, a lui Lessing. Semnalăm în treacăt, totuși, că pentru autorul „Dramaturgiei din Hamburg", pictura nu poate reprezenta decît vizibilul, spre deosebire de poezie care exprimă invizibilul,

[1] În jurul problemei Pirandello, „Viața românească", iulie 1939.

spiritualul adică. E aici eroarea, explicabilă pentru timpurile filosofiei luminilor, a confuziei dintre spiritual și conceptual. Urmînd acestei opinii, am fi nevoiți să excludem din rîndul manifestărilor spiritului toate artele care se servesc de alt limbaj decît cel noțional. Cercetările mai noi au dovedit că nici poezia n-are o poziție mai privilegiată din punctul acesta de vedere, cuvîntul avînd în cazul ei o funcțiune alta decît cea logică. (Cf. T. Vianu, „Paradoxul poeziei", „Gîndirea", 1938). Dacă admitem că felul propriu de expresie al poeziei e metafora verbală, procedeu sensibilizator al gîndirii, ne vine mai ușor să încuviințăm că un conținut spiritual poate fi sensibilizat și prin altceva decît prin verb. Felul de a se exprima al plasticii e și el, desigur, un fel de metaforă. Imaginea inițială, existentă în artist, e la fel de bine sau la fel de imperfect realizată sensibil, de cuvînt ca și de culoare, linie ori relief.

Apelul la alte simțuri decît acela prin care opera de artă e adusă în conștiință, e, în amîndouă cazurile, același. Cazul spațiului care cere, pentru a fi perceput, pe lîngă senzații vizuale, senzații de tact și de mișcare, este cel mai indicat a ne arăta că în plastică, de unde el nu lipsește niciodată, se face apel, prin văz, la celelalte simțuri. Transferul senzațiilor de la un simț la altul presupune identitatea lor funciară, fuziunea calităților care le prilejuiesc, în aceeași unică substanță. Ținînd de intenția semnificatoare a picturii și sculpturii, sentimentul tragic nu va fi căutat așadar, de contemplator, în obiect, în temă, ci în răsunetul ei din artist. Ca orice creație, opera de artă plastică nu propune spectatorului pretext de emoții variind după asociațiile provocate în conștiința sa, ci îi impune modul în care conștiința sa trebuie să-și canalizeze emoțiile, în vederea însimțirii formelor ce are dinaintea-i, exact în felul în care operația inversă, a trecerii de la emoție la formă, s-a întîmplat.

Dacă „iconografia", urmărită de critica filologică a sec. XIX (identitatea aceleiași teme în decursul istoriei plastice), ne-ar interesa, am fi siliți să luăm drept tragice toate operele în care s-a reprezentat un eveniment a cărui desfășurare, dacă s-ar fi produs înaintea noastră, direct, ne-ar fi prilejuit reacțiile specifice față de tragedie. Martiriul s-tului Sebastian, Masacrul Inocenților, Calvarul, au fost desigur evenimente foarte impresionante, capabile să zguduie un spectator în felul anumit considerat drept reacție în fața tragicului.

Dacă însă atitudinea artistului față de ele a fost o atitudine figurativă, de studiere obiectivă a fizionomiilor și mișcărilor, și de redare exactă, nu vom simți cîtuși de puțin, la vederea unei asemenea pînze sau statui, nici pe departe o emoție tragică. Artistul s-a aplicat în cazul acesta la copierea aparențelor unui fapt real, făcînd artă figurativă așadar, în care putem aproba sau dezaproba cel mult abilitatea execuției, dar prin care nici un conținut sufletesc nu-și cere comunicarea, atitudinea rece, științifică, rigidă, inumană, a artistului, fiind incapabilă să ne transmită altceva decît indiferența. Legenda lui Signorelli, care-și dezbracă, plîngînd, fiul mort ca să-l picteze, dacă va fi fost adevărată, e impresionantă. Legenda poate comunica sentimentul tragic al sfîșierii interne a pictorului, între nevoia de a studia particularitățile cadavrului în vederea unei opere de artă, și durerea de tată care-l copleșește. Ne îndoim însă că pînza care va fi înfățișat cadavrul fiului său, va fi putut transmite aceeași emoție, dacă pictorul va fi păstrat față de obiect doar un interes profesional, științific, obiectiv, dacă va fi făcut apel adică la intenția figurativă a picturii și nu la cea semnificatoare, care i-ar fi dictat, desigur, nu atît obsesia studiului unei anatomii rigide, de cadavru, redată cu răceala frescei sale din Catedrala din Orvieto, intitulată Învierea cărnii, cît apelul la posibilitățile muzicale ale cu-

lorii și luminii, prin compunerea unei melodii coloristice în stare să sugereze privitorului desperarea ori dezolarea mută a tatălui. Dacă Signorelli ar fi respectat structura metaforică a operei de artă, sentimentul său, ucis de precizìune, ar fi fost poate comunicabil, prin apelul la ecoul altor simțuri decît cel vizual, care însă să concureze la realizarea atmosferei dorite.

Împrejurarea a fost simțită de John Ruskin, criticul englez, — ale cărui intuiții depășesc cu mult valoarea gîndirii sale, —atunci cînd compară două panouri cu aceeași temă, „masacrul inocenților", unul aparținînd lui Raffael, celălalt lui Tintoretto. Raffael se face vinovat în ochii lui Ruskin de defectul științific: acela de a fi studiat lucid și rece, înfățișările celor cuprinși de teroare și de milă, ca și paliditatea cadavrelor și caracterele brutale ale omorîtorilor. Dimpotrivă, Tintoretto, în tratarea aceleiași teme, simte că e locul să nu se gîndească la studiul expresiilor fizionomice a celor în mijlocul cărora se simțea cuprins de o desperare asemănătoare cu a lor. Meritul său e de a fi știut să transpună în simboluri pur vizuale, într-un clar-obscur înfricoșător, drama care se desfășura real în fața-i. Luciditatea cu care Ruskin intuiește termenii exacți ai problemei, cerînd pictorului echivalentul pictural al dramei, metafora spusă în limbajul plasticii, care să comunice un sentiment a cărei transmitere Raffael o aștepta de la anecdotă însăși, abdicînd de la pictură în favoarea științei, se explică dacă ținem seama de faptul că, în felul său de a intui lucrurile, Ruskin nu putea să nu fie influențat de „religia sa naturală", de extazul comuniunii mistice cu firea, care-l apropia cu mult mai mult de artă, decît de știință. Oricărei cauze se va fi datorînd însă fericita observație a gînditorului englez, nu e mai puțin semnificativ că, încă de pe atunci, s-a putut închega o opinie despre necesitatea exprimării meta-

forice a sentimentelor care constituie tema unei opere plastice, rostindu-se chiar, paralel, desconsiderarea critică față de atitudinea mimetică, de aservire la obiect.

Faptul că arta e comunicare intimă, mesaj personal, și nu relatare obiectivă, proces-verbal rigid, redactat la rece, nu poate trece nebăgat în seamă pentru cei în stare să o recepteze. Și repetarea psitacistă a dogmei aristotelice a „mimesis"-ului nu mai poate însemna, pentru intelectualul autentic de azi, decît simptomul sigur al unui regretabil, arierat didacticism, cu atît mai dăunător cu cît, apanaj de obicei al dascălilor importanți, cu sarcina de a pregăti generațiile, departe de a oferi cheia accesului în artă, împiedică, dimpotrivă, și descurajează orice legitime alte încercări de pătrundere în lumea ei, prin metode mai adecvate.

SENTIMENTUL TRAGIC ÎN ARTELE PLASTICE

E o prejudecată frecventă, ale cărei rădăcini urcă pînă la Lessing, aceea că artele zise figurative exclud anumite categorii estetice, neputînd exprima, din pricina structurii lor opuse narațiunii, întregul registru de sentimente propriu literaturii. Teoreticienii tragicului de pildă[1] n-au dat niciodată atenția cuvenită problemei posibilității acestei categorii în plastică, deși istoria conceptului de „tragic" marchează mai de mult disocierea lui de „tragedie", admițînd că un sentiment tragic poate exista în afara genului literar amintit.

Departe de a dori pentru artele plastice omologarea cu literatura, — ceea ce ne-ar mîna, desigur, în spre confuzii de planuri tot așa de penibile ca acelea de care se face vinovat, la începutul sec. XIX, curentul „filologic" în critica artistică, — nu de la cercetarea „iconografică", avînd în față numai tema, subiectul literar, anecdota, motivul fabulistic, așteptăm vreo lumină în problema noastră.

Conștiința structurii particulare a artelor plastice, în specificul cărora credem, nu ne-ar

[1] V. în Johannes Volkelt: „Aesthetik des Tragischen", München, Oskar Beck 1923, Ed. IV, în cuarto, XXII + 462 p. rîndurile fugare consacrate tragicului în plastică, la p. 10; tema, dezvoltată, conchide cu incompatibilitatea lor.

permite aceasta. E de altfel argumentul cel mai puternic care ne-a împiedicat să pornim deductiv, de la o definiție a tragicului, la urmărirea caracterelor lui specifice în pînzele sau bronzurile diferitelor școli și epoci.

Definițiile cunoscute pînă azi pornesc de la manifestările poeziei, dramatice sau epice. Ele sînt reluări ale definiției aristotelice, a cărei critică am întreprins-o în alt studiu.[1] Conceptul de tragic, cu mult mai larg decît ni-l păstrează doctrina tradițională, e totuși impracticabil pentru problema ce ne preocupă astăzi, delimitările noastre de atunci sprijinindu-se pe speciile de conflict dramatic descoperite.

Ni se pare cu mult mai rodnic drumul empiric. Intuirea, în conștiința contemplatorului avizat, a acelorași sentimente reactive și dispoziționale pe care le încercăm în cazul spectacolelor tragice[2], descoperirea crizei de conștiință specific timbrată (discrepanța dintre luciditate și nevoie sentimentală, cele mai adeseori), prilejuită de unele opere de artă, va fi pentru noi un prim semn de existența filonului tragic în ele. Modalitățile lui particulare rămîn să fie demascate critic de analiza — menținută pe cît se poate mai aproape de investigația fenomenologică — menită să descopere deopotrivă viziuni originare de viață, structuri de valoare tipologică și procedee de expresie.

SENTIMENTUL MORȚII ȘI TRAGICUL

Una din confuziile cele mai reprobabile e aceea foarte frecventă, între sentimentul morții și cel tragic. Pentru conștiința multora, nedeprinsă cu delimitările analizei acute, există tragism oriunde există reprezentarea morții sau aluzie la prezența ei.

[1] Ion Frunzetti, *Problema tragicului modern* în „Meșterul Manole", An. II, nr. 1—3 ian.-mart. 1940, p. 33—34.

[2] Cf. Tudor Vianu, „Estetica", ed. II, București, 1939, p. 405 și urm.: „Elementele receptării artistice".

Așa, un monument funerar sau un volet de altar reprezentînd „Calvarul", „Martiriul" vreunui sfînt ori „Învierea lui Lazăr", ar fi, după modul acesta de a gîndi, purtătoare de sens tragic. Fără a ne rătăci în discuții care să demonstreze pentru ce o iconografie a morții, sau arhitectura, — utilitară în mare parte, — a mormintelor, nu pot transmite sentimentul tragic (ele ținînd, cum vom vedea, de intenția figurativă a artei, nu de cea semnificatoare), vom răspunde, bazați pe intuiția tragicului, că reprezentarea morții nu se asociază totdeauna, în subiect, cu vreunul din sentimentele reactive ori dispoziționale proprii resimțirii tragicului. Mai mult, un monument funerar n-are întotdeauna nici măcar efectul deșteptării în contemplator a sentimentului morții. Apelăm la o experiență personală afirmînd că, de pildă, mormîntul lui Francisc I, din biserica Saint-Denis, opera sculptorilor Philibert de l'Orme și Pierre Bontemps, ne-a emoționat în cu totul alt fel decît ne-am fi așteptat de la un monument funerar.

Sentimentele încercate au fost mai degrabă legate de reprezentarea măreției, grandoarei unei vieți încărcate de glorie și mulțumite de felul în care s-a achitat de datoria față de destin. Statuile familiei regale, ale membrilor săi reprezentați ca „priants", oricît patetism le-ar găsi pe drept cuvînt André Michel[1], sînt statuile unor oameni care se recomandă, conștienți de meritele și de demnitatea lor, judecății, care nu-i înspăimîntă, a divinității.

Cît despre basoreliefurile monumentului, ele celebrează faptele de arme ale regelui, înfă-

[1] A. Michel, „Histoire de l'Art", Tome IV, seconde partie, p. 666, „La sculpture en France de Louis XI à la fin des Valois", par A. Michel.

țișîndu-se mai degrabă admirației noastre decît compasiunii și regretului.[1]

Desigur, nu același lucru se poate spune despre statuile de „gisants“ ale lui Henric II și Caterinei de Médicis, sculptate de Germain Pilon pentru mormîntul lor din aceeași biserică. E aici un sentiment al morții care se manifestă mai curînd sub forma unui sentiment al cadavrului, al morții sub aspectul ei fizic, umilitor și respingător, decît sub forma unei emoții tragice. Reprezentarea umilității omenești în fața dumnezeirii, cu tot apelul pe care-l face la conștiința unei condiții omenești fatale, nu se prezintă drept tragică, lipsind contrastul care să ne pună în prezența unui conflict măcar potențial.

Fără să prelungim inutil șirul exemplelor împrumutate sculpturii funerare, putem spune că ea poate prilejui în contemplator tristețe, regret sau melancolie, scădere a tonusului vital, adică, uneori, — sau dimpotrivă, un sentiment de împăcare, de optimism în privința soartei viitoare, de încredere, în cazul în care pietatea artistului a găsit răsunet în sufletul pios al muritorului, aflat întîmplător sau voit în prezența acestui avant-goût al vieții viitoare. Sculptura funerară poate îndemna la smerenie și ispășire, la resemnare, răbdare și obediență, pe oile bune ale divinului păstor, sau poate lăsa indiferent față de aceste valori, pe necredinciosul captivat doar de măreția vieții celui apus.

Sentimentul cadavrului, al descompunerii fizice și caducității materiei, poate lua uneori forme macabre, atunci cînd în realizarea lui

[1] O intenție dramatică se poate găsi în contrastul dintre etajele monumentului, între priants, gigants și basoreliefuri. Reprezentare succesivă a stadiilor vieții, poate fi apropiată de tehnica dramatică a diviziunii pe acte. Ea n-are însă nimic de-a face cu sentimentul tragic, care, firește, nu se confundă nici cu tragedia, darmite cu întregul gen dramatic!

plastică nu mai întîlnim, ca în cele analizate mai sus, intenția quietistă creștină, sau compensarea consolatoare a neantului prin bucuriile vieții, ci nevoia flagelantă de a ne reaminti neîndurarea unei sorți care să ne determine a ne înfricoșa de carnea prin care simțim plăcerile de fiecare zi, ghicind în ea viermuiala putridă a cadavrului viitor. Scheletul de-abia mai susținîndu-și zdrențele de carne rămase, pe care Ligier Richier îl pune să-și ofere simbolic inima, cu mîna descărnată, lui Dumnezeu, (mormîntul din Bar-le-Duc al contelui de Châlons), e una din aceste reprezentări macabre în stare să ne zguduie profund prin asociațiile pe care contemplarea lui le provoacă în conștiința noastră. Sentimentul reactiv al desgustului și cel dispozițional al groazei, nu sînt totuși de ajuns ca să ne determine a crede în tragismul reprezentării acesteia. Ele sînt însă altceva decît dezolarea desperată, resemnată sau în revoltă, caracteristică atitudinii tragice sau față de tragic. Avertismentul acestui „memento mori“ e de natură să ne îngrozească momentan sau să ne obsedeze îndelung, fără a putea însă provoca în noi, dacă nu eliberarea cathartică, cel puțin o opoziție de stări sufletești. Oriunde lipsește contrastul interior, nu se va putea resimți tragicul.

Obsesia cadavrului se poate urmări egal în plastica lui Tilmann Riemenschneider, e drept, dar și în pictura realistă a unui Jan van Eyck, al cărui portret de necunoscut cu garoafa, aflat la Berlin, mărturisește, în trăsăturile riguros copiate ale feții, nu atît intenția de a „restabili forma căreia uzura vieții i-a compromis frumusețea, cît, dimpotrivă, în oboseala cărnurilor veștejite, munca pe îndelete a morții, și felul în care minează ea, surd, orice organism“[1].

[1] Louis Hourticq, „La peinture des origines au XVI siècle“, H. Laurens, Paris, 1908, p. 156 planșa de la p. 157.

Lucruri asemănătoare se pot spune în cazul portretului conetabilului Guillaume de Montmorency din Muzeul de la Lyon (școala franceză, în jurul maestrului din Moulins, 1520)[1] sub trăsăturile căruia se citește scheletul, sau în cazul portretului regelui Carol al VII-lea de Jean Fouquet, de la Luvru sau în detaliul (reprodus de Charles Sterling, la p. 87 a cărții sale) din polipticul sf. Vincent de la Lisabona, de Nuño Gonçalves, sau, și cu mai multă dreptate, despre portretul anonim de la Luvru cunoscut sub numele de *L'homme au verre de vin*.

Gustul pentru amănuntul macabru, al „primitivilor" picturii, e poate explicabil prin circumstanțele de ordin istoric, religios și moral ale epocii. Prezența morții din războaiele, execuțiile și epidemiile Evului Mediu nu poate fi încă alungată la începuturile Renașterii.

În miniaturile Nordului, sau în frescele meridionale, reprezentarea respingătoare a morții fizice își află necontenit locul. Pe pereții vestitului Campo Santo din Pisa, un pictor de formație sieneză sau giottescă a executat o frescă[2] din cele mai frumoase ale timpului *Il trionfo della Morte*.

În mijlocul unui peisaj convențional, ca acela al picturii bizantine de care încă nu s-a eliberat complet artistul trecentesc, convoiul nobililor porniți la vînătoare întîlnește — prevestire lugubră în stare să le tulbure petrecerea crudă — mărturia vanității plăcerilor pămîntești: trei cadavre putrezind în sicrie descoperite. Atitudinea artistului e științifică, obiectivă, sforțîndu-se să redea cu cît mai multă exactitate reacțiile nobililor ferindu-și nasul de mirosul fetid sau întorcînd privirile, reacția cailor, sforăind înspăimîntați, a cîinilor lătrînd întărîtați de necunoscut sau adul-

[1] Charles Sterling, La peinture Française, Les Primitifs, Paris, Floury, 1938, p. 148.

[2] Louis Hourticq, *op. cit.*, Planșa de la p. 111.

mecînd iscoditor, în fine, tot ce poate contribui la sporirea efectului, prin incitarea de sentimente obiective în privitor.

Valoarea descriptivă a frescei e de necontestat. Fabula are însă un tîlc prea direct, mijloacele de expresie sînt prea brutal narative, atitudinea artistului prea indiferentă, prea rece (preocupare numai de observarea obiectului), ca să trezească în noi un răsunet afectiv particular. Impresia se îndepărtează de sentimentul tragicului, cu cît intenția mimetică a artistului pare mai evidentă. Neputința de a ne transmite un conținut sufletesc care nu i se transmisese nici lui de către obiect, e vădită. Dacă opera nu e lipsită de farmecul primitivismului, aceasta ține desigur de realismul său intențional, în disproporție cu mijloacele tehnice de care dispune, iar nicidecum de ingenuitatea sentimentului sau de forța lui expresivă.

Cam tot așa stau lucrurile în privința frescei lui Luca Signorelli din catedrala de la Orvieto: *Resurecția cărnii*. Tendința de a studia anatomia convulsivă a cadavrelor smucindu-se cu greu din îmbrățișarea țărînei, prezența scheletelor acelora fidel copiate, dau impresia inventarierii unui laborator de medic mai degrabă decît fiorul unei întîmplări extraordinare. Prea se încearcă demonstrarea îmbinării mușchilor pe oase, ca să mai putem fi atenți la altceva. Dacă legenda care atribuie lui Signorelli puterea de a-și fi dezbrăcat, plîngînd, fiul mort, ca să-l picteze, va fi fiind adevărată, ne îndoim ca pînza rezultată să fi izbutit a fi altceva decît e marea compoziție de care vorbim. Desbinarea interioară a pictorului sfîșiat între durerea de tată și datoria de artist, va fi fost puternică. Ea nu ni se poate însă comunica, odată ce atitudinea pictorului e indiferentă, obiectivă, realistă, inertă.

Admirăm în cazul acesta abilitatea execuției, justețea observației, „adevărul" obiectului. Menținîndu-ne pe plan strict estetic,

opera e frumoasă, reuşită. Nici un răsunet mai adînc însă nu e posibil. Cu atît mai puţin comoţia tragică pe care o căutăm.

Între sentimentul morţii realist resimţit, ca nevoie de a înfăţişa anatomic cadavre, şi ideea abstractă tipic medievală, a morţii care ne paşte în toate clipele, se plasează anumite gravuri ale unui Dürer sau desenele unui Holbein cel tînăr. Intenţiile cu care ultimul execută „Simulacrele morţii"[1], şi primul ciclurile „Pasiunii" sau „Apocalipsei", pot fi suspectate de retorism. Predicile acestea figurative puteau fi mai uşor accesibile masei, mai uşor de răspîndit şi mai uşor de înţeles intuitiv. Oricare ar fi fost intenţia lor, trebuie să le oferim un loc în cercetarea noastră. Ele reprezintă aspectul imaginativ al reprezentării morţii, spre deosebire de cel realist, analizat mai sus.

Diversitatea manifestărilor de acest gen, care se pot apropia de realizările lui Holbein şi Dürer, dar care nu au ce căuta într-un capitol în care ar figura alături de monumentele funerare, ne obligă să consacrăm un capitol nou legăturilor dintre fantastic şi tragic.

FANTASTIC ŞI TRAGIC

Cînd în plin Cinquecento Holbein concepu „alfabetul morţii" sau seria de desene intitulată „Simulacrele morţii"[2], gustul pentru macabru dăinuia încă, deşi mîndria laică şi ardoarea păgînă a secolului XVI nu cunoştea decît rare întoarceri la spaimele obscure ale Evului Mediu. Cu toate că îmbătrînite, tradiţiile folclorice ale secolului XV, decimat de foamete, ciumă şi războaie, mai circulau îndeajuns de vii, ca anumite superstiţii dăinuind în suflete nu de tot încă prinse de viaţă, să le reclame o delectare perversă în reeditarea poveştilor cu dansurile strigoilor, în desene ca acelea pe care Holbein le aruncă în circulaţie.

Concertînd în pieţe publice, încoronînd regi şi împăraţi, ospătînd la mesele clericilor, înhăţînd de pulpana hainei înalţi demnitari lumeşti, insinuîndu-se perfid între trupurile îmbrăţişate ale îndrăgostiţilor, veghind lacom somnul pruncilor, arînd alături cu plugarul, sau conducînd orbii de o nuia, aceeaşi pentru cerşetorul decrepit, pentru negustorul avar, sau pentru beţivul bestial şi inconştient, moartea cu oribila ei înfăţişare, jumătate scheletică, jumătate de fantastică „gargouille", produs hibrid crescut în flora gotică a catedralelor medievale, moartea rînjind triumfătoare, regizează şirul de deşertăciuni lumeşti, avînd întotdeauna groaznicul privilegiu al ultimului cuvînt.

În prefaţa „Simulacrelor", venerabilul Jean de Vauzèle, prieur de Montrosier, notase sentimentul inexplicabil, paradoxal al privitorului, cuprins simultan de „une dèlèctable tristesse et une triste délèctation, comme chose tristement joyeuse"[1].

Dacă intenţia dublă, de a deplînge şi de a ironiza, a lui Holbein, a putut fi resimţită de contemporani, şi formulată atît de aproape de felul modern de a defini umorismul[2], al unui scriitor ca Luigi Pirandello, de pildă, care consideră „amaramente comica" sfîşierea interioară a individului între tendinţe sufleteşti opuse, nu mai încape îndoială că reacţiile faţă de aceste desene care anticipează „ironia ro-

[1] Totentanz.

[2] Fraţii Melchior şi Gaspar Treschel publicară la Lyon „soubz l'escu de Coloigne", mica broşură în octavo intitulată „Les simulacres et historiées faces de la Mort, autant élégament pourtraictées que artificiellement imaginées", în 1538, deşi Holbein le terminase în 1526 la Basel.

[1] Paul Mantz citează în *Hans Holbein*, Paris, Quantin f.d. p. 88, prefaţa lui Jean de Vauzèle.

[2] Pirandello, Saggi, Milano, Mondadori, 1940. Cf. şi studiul nostru din „Viaţa românească", mai 1940, „În jurul problemei Pirandello", prezent şi în acest volum la p. 82.

mantică“ și „umorismul“ (pe care noi îl considerăm de esență tragică) al lui Pirandello, sînt de genul acelora care ne pot îndreptăți să suspectăm opera respectivă de tragism, ca una ce se referă la condiția fatală a umanității de a-și zădărnici orice întreprindere în fața potrivniciei ursitei. Chiar dacă-i lipsește măreția împotrivirii individuale altfel decît prin lamentații, viziunea de viață a lui Holbein, tradusă în desenele de care am vorbit, e neîndoios o viziune de tragică luciditate. Într-o altă fază a conștinței tragismului existenței umane se găsește Holbein atunci cînd schițează pe un exemplar din „Elogiul nebuniei“, al lui Erasm, scenele devenite celebre ale apologiei prefăcute a inconștienței. Sarcasmul viziunii lui Holbein, incisivitatea lucidității lui, cinismul cu care demască josnicia cărnii și neputința spiritului, sînt mai curînd semnele înruditei atitudini, nu mai puțin tragice, a desbinării interioare între nevoia de a exista și desgustul biciuitor, de existență. Resemnarea cinică ia aici locul dezolării lucide din „Simulacrele morții“.

O atitudine similară marchează în plastică Breugel în unele din operele sale. Capitolul următor, în care de drept ar fi trebuit înglobate și desenele lui Holbein din faza „Elogiului nebuniei“, o va analiza. Ca să nu depășim intențiile titlului pus în fruntea capitolului acestuia, să ne întoarcem după această anticipație a considerațiilor viitoare, la legăturile dintre fantastic și tragic în plastică.

Sentimentul morții resimțit imaginativ, provocător de halucinații vizuale în care se asociază sinteze noi, elemente desprinse din experiență, altele decît cele în direct raport cu moartea — duce uneori, în opera lui Hieronymus Bosch, a unui Pieter Brueghel, a unui Dürer chiar, și a unui Grünewald în bună parte, la viermuiala aceea neverosimilă și halucinantă, a unei lumi organizate după legi străine de realitatea ei de fiecare zi.

Imaginația populară a basmelor e răspunzătoare de viziunile infernale ale lui Hieronymus Bosch[1], în fața realizărilor căruia, mișunînd de o bogăție neînchipuită a formelor absurde, simți spaima transmisă din străfunduri de Ev Mediu, a individului părăsit în prada unui univers populat de puteri necurate și răuvoitoare, față de care conștiința delirantă a obsedatului n-are nici o putere, alta decît a practicelor magice. Conștiința unui univers organizat, fie și împotriva omului, nu există încă. Spaima individului aruncat între stihii necunoscute lui, vine tocmai din lipsa oricărei certitudini despre structura lumii. Dacă tragismul e o criză a conștiinței, o nepotrivire între datele cunoștinței despre lume și viață și elanurile afective, cum am spus-o aiurea — viziunea fantastică a universului e tocmai contrarul: ignorare a întemeierii lumii, incertitudine și spaimă pentru existența proprie, care nu se vede în opoziție cu nici un dictat extern, și care n-a ajuns nici măcar la conștiința limpede de sine.

O viziune asemănătoare, deși poate mai puțin ingenuă, întrucît poate fi bănuită de a se fi inspirat din Bosch, prezintă, cel puțin pentru cazul tentațiunii sfîntului Antoniu de pe altarul de la Isenheim, Grünewald. Exemplul e însă fără legătură cu ceea ce face de fapt Grünewald, în majoritatea operelor sale.

Volet-urile aceluiași altar, în care influența lui Bosch dispare, prezintă caractere pe care le vom studia în capitolul despre sarcasm. Monștrii lui Grünewald, chiar în exemplul ales, sînt cu mult mai verosimili, mai organizați decît ai lui Bosch. Ei pot fi luați chiar drept alegorii, asemănîndu-se oarecum cu himerele lui Paciurea. Fantasticul e al plăsmuirii; el constă în sintezele curioase de forme organice.

---

[1] *Grădina plăcerilor* de la Escorial, e numai una dintre multele pînze ale lui Bosch, care ar putea fi date drept exemplu.

Paciurea face din himerele sale simboluri; idei cărora fantezia sa creatoare le găsește corespondențe concrete. Nici Paciurea, nici Grünewald, însă, nu apelează decît la expresivitatea formelor închipuite, în vreme ce, pentru Bosch, demonii pluriformi există real, într-o lume încă neeliberată de Limburile formative. Pentru primii doi, fantezia ajută expresiei, spre deosebire de cazul lui Bosch, care trăiește fantasticul ca oricare primitiv. Problema tragicului se poate lega de fantastic, în cazul în care acesta nu-i decît mod de expresie, fără să fie touși necesar ca acolo unde există fantastic să existe și tragic. Pentru viziunea fantastică a vieții, însă, posibilitatea conjugării cu sentimentul tragic, nu există, din motivele expuse. Viziunile fantastice ale unui univers vrăjitoresc, din gravurile lui Hans Baldung Grien, sau ale unui Hans Weiditz, se alipesc și ele grupului acestuia al desagregării lumii în forme absurde, fără să aibă nimic de a face cu conștința unei lumi organizate — chiar dacă după principiile răului, dar totuși organizate — care funcționează în viziunea tragică.

Nu același lucru îl putem spune despre unele din gravurile lui Goya, înfățișînd subiecte fantastice, vrăjitorești, înserate cronologic după seria acelora intitulate „Los Caprichos", în colecțiile de acvaforte numite „Disparates" sau „Proverbele". Tema morală a unora se opune temei cosmice din cele din urmă. Personagiile „Disparatelor" sînt noaptea, vîntul, furia, monstruozitatea, coșmarul, absurditatea, febra, halucinația[1], în vreme ce în cîmpul ethosului abordat în „Capricii" artistul înfățișa patimi omenești, moravuri sociale, modele timpului, viciile și mizeriile compatrioților.

Subiectul uneori enigmatic al primei serii, devine de-a dreptul misterios în a doua. Suflul cosmic, dilatarea fantastică a evenimentului, se fac simțite și în seria „Tauromahiei", în care masa poporului ia aspecte de entitate mitică, de hidră fantastică pluricefală. Fantasticul lui Goya provine din potențarea motivelor banale, din investirea lor cu semnificații cosmice. „Teribilul" din opera lui Goya e o categorie aparte.

Sentimentul tragic nu e exclus de viziunea aceasta, dar nici nu se confundă cu ea. Resimțirea structurii eronate sau păcătoase a lumii externe nu implică și conștiința unei condiții omenești, antagonismul dintre elementele naturii sau dintre oameni între ei, nefiind tot una cu antagonismul dintre ordinea lucrurilor și om.

Îmbinarea viziunii fantastice a universului cu tragicul ni se pare a fi operată mai deplin în gravurile lui Dürer din seria „Apocalipsei" și a „Pasiunii celei mari".

Natura torturată în formele ei încă realiste, suportă drama omenirii ajunse la scadență. Participarea ei la cataclism e deplină.Împrejurările supranaturale se exprimă în drama indivizilor reprezentați, tot atît cît în drama naturii constrînsă să-și suspende legile în ascultarea comandamentului divin. Vulcanii asvîrlindu-și conurile într-o explozie care inutilizează craterele au aceeași expresie de suferință pe care figurile omenești o arborează, iar insulele invadate de talazuri și flăcări, rigide în martiriul care le înăsprește liniile, sau norii convulsionați pe cer, își împletesc drama cu a ființelor omenești, călcate sub picioarele arhanghelilor. S-ar putea spune că subiectul dictează egala „însimțire" a ambelor regnuri ontologice. Iată însă că și în alte gravuri, Dürer adoptă formele suferinde și sclerotice ale copacilor cu rădăcinile în vînt, sau cu tulpinele șerpuitoare și schiloade ca trupurile nenorociților pe care călăii îi martirizează[1], sau cu

[1] Eugenio d'Ors „*La vie de Goya*", version française par Marcel Cavayon, Paris, Gallimard (N.R.F.), 1928, Ed. XI, in octavo, p. 245—247.

[1] „Die Marter der Zehntausend", „Die Marter des heiligen Sebastian", în *Dürer*, vierter Band Klassiker der Kunst, pl. 198—199, apoi 201—3.

trupul lui Cristos în Ghetsemani. Această viziune animistă a naturii, apropiată de atitudinea unei anumite mistici specific germanice, purcede dintr-o fuziune simpatetică a eului cu natura, de genul aceleia pe care în „Natura și formele simpatiei", Max Scheler o denumea identificarea cosmică întru suferință[1]. Drama singurătății omului se rezolvă în simpatia universală, în înfrățirea cu orice ține de domeniul creațiunii. Neavînd decît un singur vrăjmaș, — dumnezeirea — omul se simte apropiat sufletește de tot ceea ce, aparținînd ordinului creaturilor, va suferi de pe urma aceleiași potrivnicii. Viziunea are legături subterane cu dogma protestantă a predestinării care osîndea conștiința să sufere la gîndul eventualității în care sforțările spre mîntuire ale fiecăruia ar fi zadarnice, sufletul său căzînd în lotul damnaților fără putința nici unui apel. Opoziția dintre creator și creaturile sale, antagonismul continuu dintre natură și divinitate, încarcă formele lucrurilor cu un potențial de luptă, de înverșunare ursuză și gata de încăierare, care le dă aspectul aspru ca al fețelor hirsute de nomazi pădureni, închinători înfricoșați ai temutului Wotan scrijelați și ei în aramă de dalta măiastră a acestui meșter nibelung. De aci provine fantasticul din opera lui Dürer. Coexistența lui cu tragicul concepției despre lume și viață a artistului nu înseamnă însă identitate. Tragic e aici sentimentul opoziției planului divin cu cel natural. Fantastice sînt formele acordate lucrurilor, mijloacele de a reda virtuțile lor oculte. Intuiția tragică se exprimă fantastic. Între expresia fantastică și sentimentul tragic există același raport ca între oricare altă intuiție și expresia ce i se dă.

---

[1] Max Scheler, „Nature et formes de la sympathie", tr. M. Lefevre, Paris, Payot, 1928, p. 121 sequ.

Concluziile capitolului acestuia ne pot duce să formulăm opoziția dintre fantastic în înțelesul de viziune a dezorganizării, dezagregării magice sau „organizării" absurde a universului, și tragic — alături de compatibilitatea expresiei fantastice cu viziunea tragică a lumii.

SARCASM ȘI TRAGISM

Asociată cu viziunea fantastică a lumii, de cele mai multe ori alternînd cu ea sau, în fine, pendulînd între polul acesta și cel al tragismului, e atitudinea sarcastică. Rîsul tălos al spiritului conștient de tirania cărnii și de neputința de a se elibera de ea, hohotul rebelaisian în numele marelui Moloh al materiei, veșnicele palme pe care spiritul și le trage sieși, impunîndu-și temenele în fața suveranei țărîni, sînt manifestările unei lucidități care nu se mărginește întotdeauna numai la satiră. Spre deosebire de rîsul penal, pedepsitor, al comicului, de natură (cum s-a spus mereu) pur socială — mijloc de corecțiune pentru delincvenții din neatenție ori rigiditate psihică, care ar primejdui prin atitudinea lor, nefavorabilă vieții sociale, securitatea acesteia — spre deosebire de rîsul autoflatant al satirei, la descoperirea defectelor de care ne credem feriți, rîsul sarcastic presupune dedublarea și opoziția internă a stărilor de conștiință: inhibarea cărnii prin rațiunea care-i denunță manevrele, sau cenzurarea vocii spiritului prin autoritarismul fizicului.

Manifestările în artă ale acestei atitudini duale rămîn de cele mai multe ori inaccesibile, sub acest aspect, publicului mare.

Dacă ne gîndim că un Pieter Breugel a fost atîtea secole supranumit „le Drôle", biografii neacordîndu-i decît forța de a însenina, prin giumbușlucuri și clovnerii, chiar privirea celui mai posac dintre oameni; că un Daumier a devenit popular din litografiile sale, apre-

ciate pentru derîderea anumitor categorii sociale, de către cei din categoria opusă, sau pur și simplu de veșnicii căutători de amuzamente; că Goya a putut place mai mult prin cartoanele lui pentru tapiserii decît prin ceea ce îl individualizează în conștiința istoricului de artă — nu ne putem reține de la reflecția că, într-adevăr, inconștiența cărnii suficiente sieși e bine apărată față de agresiunile lucidității incisive.

Breugel, Goya și Daumier ar putea fi făcuți răspunzători — în ipoteza, imposibilă, că suficiența filistină le va putea vreodată recepta mesajele, — de o eventuală sinucidere a majorității genului uman.

Pasiunea cu care surprind și exprimă, demascîndu-le, trucurile de care se servește viața ca să cloroformizeze conștiințele, impermeabilizîndu-le față de luciditatea venită din afară chiar, a fost întotdeauna luată drept intenție satirică și nimic mai mult.

Figurile bestiale, surprinse în plin proces de împlinire a riturilor vitale, aprinse de vîrtejul dansurilor sălbatece, duhnind a bere proastă, transpirînd barbar în ațițarea instinctelor zdravene care le domină, realizări plastice de un realism „á outrance" care i-au adus lui Breugel supranumele de „pictor al țăranilor", n-au fost înțelese decît în secolul XX drept rezultate ale unei atitudini deosebite de cea a realismului mimetic.

Seria pînzelor în care vitalitatea elementară, frustă și cinică în sinceritatea ei, a făpturilor masive și joviale reprezentate, irumpe în orgii, se completează cu seria în care colcăie șoricăria omenească, surprinsă în grotescul ocupațiilor ei: *Disputa carnavalului,* din Muzeul de la Viena, *Masacrul inocenților* (Uciderea pruncilor) din același muzeu[1], *Dulle Griet* etc. Prezentate aici pe primul plan, dincolo de la

[1] O replică a acestui tablou se găsește la Muzeul Brukenthal din Sibiu.

distanță, aceleași acțiuni înspăimîntă întîi prin bestialitatea lor, nedumeresc și distrează mai apoi, prin mozaicul absurd prilejuit de ele, în plan. De la pînzele în care scenele realiste sînt văzute de la o depărtare care să le răpească înțelesul, dîndu-le aspectul curios și absurd de furnicar, și pînă la înscenările grotești ca *Lupta dintre pușculiță și casa de bani, Prăbușirea îngerilor răsvrătiți* sau *Ispitirea sfîntului Anton* inspirată de Bosch, dar tratată cu un umor care-i lipsește acestuia, ori *Paradisul leneșilor,* distanța nu e mare. Le apropie verva, umorul popular al plăsmuirilor deloc înspăimîntătoare, ciudate și demascînd poate o preocupare de formele intravitale, embrionare sau ale faunei vertebratelor inferioare, cu metamorfoze curioase. Proiectarea lumii într-un spațiu propriu entomologiei, arată o intenție, fără îndoială, satirică. Ea e însă lipsită de semnificația verismului cinic, cu care ne sînt înfățișate trupurile schiloade ale ologilor, tîrîndu-se pe mîini, sau figurile, adulmecînd parcă în aer primejdia de care nu știu să se ferească, ale orbilor celebri. Tîrîți în catastrofă de căderea primului, călăuză tot atît de puțin în stare să-și aleagă drumul ca și ei, orbii lui Bruegel sînt portretul omenirii. Rareori impresia că ni se tălmăcesc, simbolic, tîlcurile existenței, decît la vederea formelor acestora diforme, se poate desprinde atît de net. Destinul unei umanități lipsite de călăuză și fatal împinsă spre pieire, e neted citibil.

Sarcasmul dezgustătoarei descripții a figurilor n-are aici poate obscura căptușeală de tragism pe care i-o atribuiam? Condiția omenirii nu e oare angajată tot atît ca în Oedip, de pildă? Nu aceeași forță mînă pe individul eroic al Antichității ca și pe cel mizer al unui Ev Mediu tardiv, spre catastrofă?

Sau nepăsarea unui univers în care soarele continuă să răsară deasupra pietrelor abrupte ale piscurilor, la poalele cărora zac cadavrele semănate cu nemiluita de învălmășala furní-

carului unor „eroice“ armate încăierate, naște prin altă pînză a lui Bruegel mai puțin, în contemplator, conștiința antagonismului dintre om și lume?

(Un simbol: infinitatea mării furioase mascînd după talazuri corăbiile argonaute: infime găoci plutitoare.).

Tragicul viziunii lui Bruegel a fost analizat de un român, Ion Biberi, în cartea sa intitulată „Bruegel ciudatul“. El e căutat, însă, mai mult în peisaje, unde sentimentul opoziției față de cosmos i se pare autorului mai evident. O încercare de a arăta drama spiritului constrîns la sarcasm, Biberi n-a făcut.

Pentru noi, intuirea dezolării tragice a insului lucid, conștient de aservirea sa cărnii, și drama neputinței de a se scutura, în chiar viziunile în care carnea-și etalează impudic excesele, e mai prețioasă pentru problema ce ne preocupă, a modalității de a exprima în plastică sentimentul tragic, decît chiar descoperirea acestuia.

Conexarea lui cu sarcasmul, în cazul lui Bruegel, prilejuiește observația că, adesea, sentimentul tragic se slujește de sarcasm nu servindu-ne imaginea decrepitudinii omenești, cum se întîmplă la Goya și Daumier uneori, ci înfățișîndu-ne potențat chiar delirul plenitudinii vitale. E adevărat că resimțirea sentimentului tragic reprezentat „á rebours“ prin mărturia fizică a neputinței omului de a se ridica „de la măgar la înger“, ca să întrebuințăm vorba poetului, în afară de faptul că nu ține de obiect, de sentimentele în legătură cu el, atribuite lui de contemplator adică, dar nici nu e măcar percepută reactiv uneori, în cazul cînd contemplatorul e din categoria celor reprezentați, și nu-și tulbură sufletul cu reflecții asupra condiției sale.

Tot așa cum Platon scrisese la intrarea grădinilor academice: „aici nu intră decît geometrii“, Bruegel poate afișa la poarta tîlcu-

rilor sale zugrăvite: „aici nu intră decît filosofii“.

„Aici nu au acces decît filosofii“ pare că scrisese și Holbein pe filele „historiées“ ale cărții lui Erasmus, desenînd aventurile prin țara cărnii, ale „morosofiei“ unanime. „Aici nu pătrund decît filosofii“, citim în sarcasticele trăsături de penel ale lui Goya, ori în gravurile mai mușcătoare decît apa tare care le-a scrijelat arama, dîndu-le sensul pe față. Portretele grave ale membrilor familiei regale, cu fețele bestiale ca ale țăranilor din Flandra, bucătărese, surugii și măcelari, purtîndu-și cu trufie zorzoanele ridicole, insigne ale puterii puse în slujba cruzimii și imbecilității, tablourile de „genre“, reprezentînd oameni din popor încăierați, sau întovărășiți în executarea vreunei acțiuni obișnuite, călugări bătrîni cu fețe de cuvioase gorile, femei rîzînd într-o hidoasă grimasă, chiar ispititoarea ducesă de Alba, probabil amanta persecutoare a pictorului, reprezentată în posesia tuturor farmecelor ei carnale în pînza celebră a *Majei desnuda,* sau în cea mai mult decît nudă intitulată *Maja vestida,* sînt episoade cinice din parada cărnii domnitoare, prezentate toate cu o cruzime care nu poate rămîne nesuspectată de „arrière pensée“-ul unei alte vieți spre care s-ar îndrepta adeziunea artistului.

Sarcasmul plenitudinii vitale se poate ușor distinge de sarcasmul decrepitudinii.

O pînză din seria a ceea ce s-a numit „pictura neagră“ a lui Goya, reprezentînd doi bătrîni luîndu-și cina — capete scheletice cu ochii aprinși de poftă animalică, ținînd în mîinile tremurătoare și mumifiate, lingura cu ciorbă de gustul anticipat al căreia li se dilată, bălos, buzele, sînt expresia unei încăpățînări îndrăcite de a persista într-o viață devenită calvar, dar nu mai puțin dorită pentru aceasta, — înrudindu-se îndepărtat cu „la Vieille Heaulmière“ a lui Rodin și cu multe din figurile

lui Daumier, se încadrează în categoria aceas-

ta a sarcasmului decrepitudinii omenești. Intenția caricaturală e evidentă. Dar gîndul secret al generalizării se poate ghici. Condiția ființelor muritoare, neîmpăcate cu moartea, și obstinîndu-se a se comporta ca și cum ar fi din rîndul celor pe care primejdia aceasta nu-i macină încă, aninarea desgustătoare a omului de viață în ciuda trădărilor ei, insinuează, reprezentat pictural, gîndul secretei arhitecturi a sufletului nostru, al tuturora. Tragedia atitudinii sarcastice e tragedia artistului care-o exprimă, nu a obiectului figurat de el. În el se desenează și de la el se comunică celor cu aceeași structură internă, contrastul dintre datele furnizate de luciditate, asupra robirii spiritului de către carne, și aspirația sentimentală spre eliberare.

Daumier prezintă fazele complete ale acestei tragedii. Atitudinile suficiente ale profesioniștilor exaltării de sine — extravertiți pînă la anularea valorilor interioare, — vegetarea somnolentă a indivizilor închistați în egoism, deformările profesiei pervertind pînă la bestializare umanitatea din fiecare, zbuciumul ridicol și inutil al saltimbancilor vieții sociale, recrutați nu totdeauna numai printre pînzele zugrăvite ale panoramelor de bîlci, parada vieții sub aspectele ei cele mai respingătoare, mai bestiale și mai inconștiente, iată ceea ce luciditatea incisivă a conștiinței sale îi furnizează drept subiect de artă.

Și iată și simbolicul cavaler al absolutului, Don Quijote, veghind într-o atmosferă prielnică viziunilor, alături de somnul cărnii lui Sancho Panza, semnalul așteptat al nevăzutului. Iată-l avîntîndu-se vajnic, jumătate cuprins de negura necunoscutului, cu lancea dîrză și pavăza trează, pe calul deșirat și scheletic, într-un peisaj cu aridități lunare. Iată-l profilîndu-se pe zări, temerar și ridicol, în căutarea cerului pe care carnea lui Sancho nici nu-l știe nici nu-l dorește. De ce tușa de culoare marchează tot mai largi contraste de lu-

mină, în reprezentarea schematică, sintetică, a personajului? De ce atmosfera e pămînteană, localizabilă pe sol, în colțul în care apare Sancho, și ireală, fantastică, de o luminozitate suprafirească sau de o obscuritate primară, din epoca anterioară creației lumii, acolo unde-și mînă iluziile delirantul hidalgo?

De ce ne sînt numai sugerate mișcările și silueta acestuia, și nu ni se descrie mimetic, cu un interes care ar fi natural deșteptat în artist, înfățișarea reală a luptătorului cu morile de vînt?

Să funcționeze oare aici legea invers proporționalității intenției figurative a picturii, față de intenția ei semnificatoare, confirmînd adică bănuiala exprimată, din motive metodologice, în capitolul-concluzie al cercetării noastre?

E, în orice caz, o problemă.

ATMOSFERĂ ȘI TRAGISM

Atingînd problema posibilității picturii de a sugera sensuri adînci prin mijloace pur picturale, care să excludă adică anecdota, sîmburele literar al operei plastice, intrăm direct în intenția centrală a cercetării.

E vorba adică de a descoperi, acolo unde fabula nu ne spune nimic care să justifice prezența sentimentelor reactive și dispoziționale proprii contemplării tragicului, care sînt mijloacele de expresie ale acestui sentiment; prin ce procedee adică se operează în noi inducția aceasta de curenți afectivi. Caracterul special al operei de artă plastică s-ar confirma odată mai mult, în cazul cînd s-ar descoperi soiul de fenomene fizice prin care semnificația se transmite.

Intuiția unui fond tragic al viziunii care dă pînzelor lui Rembrandt putința de a apela muzical la substratul confuz al conștinței, impresionînd ca o „fugă" de Bach, n-a rămas ne-

semnalată de critici. S-a vorbit de o dramă a luminii în luptă cu beznele, și de un sens demiurgic al biruinței razelor anemice care mai pot limpezi pe alocuri formele obiectelor în marea de întuneric ce inundă pînzele maestrului olandez. Biografii săi ne-au transmis povestea vieții zbuciumate a acestui vizionar excomunicat de biserică, ocolit de societate, răbdînd mizeria și umilința de dragul unei năluciri. În mediul burghez al Olandei înfloritoare, printre căsuțe spoite ca obiectele de ceramică din Delft, printre străzile pavate cu dale de teracotă lucioasă, printre grădini pașnic îngrijite în orele libere de negustori mulțumiți, amatori de confortul interioarelor agreabile și de un interior sufletesc confortabil, se naște deodată un spirit neliniștit, frămîntat de aspirații adînc omenești, simțind suficiența oprimată a mediului strîmt ce-l acceptase și desfăcîndu-se de favorurile lui, în căutarea atmosferei întrezărite de el în lumea de prefaceri a vechiului testament, atunci cînd se pregătește elaborarea celui nou.

Drama spiritului visînd puritatea unei alte lumi, nu putea să nu afle ecou în sufletul vibrant al omului desgustat de mediocritatea societății meschine ce-l înconjura.

Rembrandt nu se revoltă, nu blestemă, nu gesticulează. Pînzele lui înfățișează aceiași oameni potoliți și calmi, aceleași acțiuni neînsemnate. Drama sa interioară se manifestă în modul cum redă, doar prin lumina aceea muribundă, înfășurată jur-împrejur de tenebre, sentimentul infiltrării iremediabile a spațiului, marșul său imperialist, lent și sigur, în conștiințele pîlpîind de-abia, ca lumina din camerele din care s-a consumat oxigenul. Spațiul sumbru al unui Nord întunecat încă de frigul intern al conștiinței însingurate, e obsesia lui Rembrandt. Opresiunea lui continuă nu e apăsătoare, ci sufocantă. Proteiform, fără dimensiuni și articulații perspectivale, spațiul lui

Rembrandt e atmosferă mai mult decît recipient al obiectelor. El se împletește cu obiectele, deformîndu-le, și se insinuează hoțește în jurul văpaițelor umile ale cunoașterii. Infiltrația lui, răcoarea umedă și vîscoasă a acestui clei aerian, progresele lui necontenite în minarea formelor și fizionomiilor, osmoza lui prin simțuri în conștiință și întunecarea ei treptată, iată drama lui Rembrandt. Mai curînd decît de luptă, e vorba aici de antagonism latent, de ocupație treptată și fără rezistență a domeniului advers. Dacă întunericul înseamnă moarte, anulare a conștiinței sau numai noapte — o noapte de pivniță, de închisoare ori de boală — cine poate spune? Tot ce se simte e că, într-un fel, el înseamnă aneantizare. Atotputernicia umană a viziunii corporale a lumii cerea marcarea volumelor, în plastica antică ori în cea a Renașterii italiene, de pildă. Viziunea plastică a acestor epoci se opune viziunii pitorești a lui Rembrandt. Eugenio D'Ors observă, în *„Baroques du Nord et du Midi“*[1], că în arta lui Rembrandt există un constant „du-te vino“ al liniei asupra ei înșiși, o oscilație a trăsăturilor de penel care separă partea umbrită de partea luminată a formei, o „inserțiune interstițială“ numită de el „schema zdrenței“, proprie lui Rembrandt, deosebind-o de „schema de dantelă“ a liniei oscilante dar închise, a unui Watteau. Considerată redusă la plan, nu înseamnă oare forma aceasta a petei clare din tablou, o rămășiță ignobilă de pe urma sdrelirii ei necontenite, de ghearele petelor de întuneric? Nu-i descoperim o existență caducă, destinată să se fărâmițeze sub atacurile avidității umbrei? Nu ne simțim absorbiți deopotrivă cu ea, de tentaculele întunericului? Sugestia e deplină. Igrasia aceasta, dacă putem spune, a negrului și brunului pe suprafețele clare a fost ceea ce ne-a determinat să denumim — transferînd sensul meta-

[1] Eugenio D'Ors, *op. cit.*, p. 192.

forei acesteia plastice la viziunea originară a artistului — tragicul lui Rembrandt, tragic de infiltrație. La fel va fi resimțit minarea treptată a certitudinilor sale, a hotărîrilor sale de a trăi conform viziunii ce-și descoperise, a existenței sale fizice chiar, prin supunerea la mizerie materială, Rembrandt, epavă a societății, acțiunea surdă de a-i infiltra propriile ei convingeri și deprinderi, atentatul perfid, prin inaniție, la fermitatea spiritului său. Ceea ce întreprinde Rembrandt în expresia plastică e o metaforă. Tragicul operelor sale nu se resimte numai reactiv, prin opresiunea operată în conștiința contemplatorului, sau numai dispozițional, prin tonalitatea de spaimă obscură și de primejdie iminentă pe care o îmbracă sentimentul opresiunii mediului atmosferic. Dar chiar sentimentul obiectiv din receptarea operelor lui Rembrandt e tragic. Numai că el nu e trăit în legătură cu obiectul, cu tema, ci în legătură cu elementele pur vizuale: „însimțirea" suprafeței colorate atribuie tonurilor obscure tendința de a anula pe cele clare. Că avem de a face cu o metaforă plastică ni se pare vădit. Ea e de genul analogiilor, al corespondențelor simboliste dintre senzații bazate pe viziunea unității, identității originare a calităților, într-o aceeași substanță.

Rembrandt e geniul care descoperă necesitatea de a crea, în legătură cu elementele vizualității pure ale picturii, metafore în stare să sugereze, apelînd la intropatie, la însimțirea liniilor și suprafețelor colorate, conținutul adînc spiritual (intenția semnificatoare a picturii), salvînd astfel pictura ca artă a aparenței vizuale, de la primejdia literaturizării.

Tot o problemă de atmosferă e și expresia de tristețe adîncă, de apăsare opresivă a spațiului colorat în griuri, a unui pictor ca Andreescu. Viziunea artistului român e poate nu atît tragică, cît profund dureroasă. Nici un contrast nu se marchează, nici o evadare nu se încearcă. Cerurile apasă plumburii naufragiul

infinit al cîmpurilor, cu drumuri mizere și plante chinuite. Tunetele se aud încă departe, de-abia ca niște rostogoliri surde de munți. Peisajul deprimant din împrejurimile Buzăului, minat de secetă și sărăcie, produce direct asupra simțurilor, fără mijlocirea subconștientului transformator de vibrații, impresia de teroare a respirației încetinite. Apăsarea spațiului se simte fără uzul nici unei metafore plastice, prin reprezentarea tuturor zilelor și orelor, sub aspectul acelora care ne sufocă; prin apelul adică la reprezentarea fizică a senzațiilor în legătură cu astfel de stări meteorologice. Tot atmosferă descoperim și în gravurile lui Giovanni Piranesi. Ruinele și temnițele sale sînt învăluite într-un clar obscur plin de teroare, în care toate fantasmele sînt posibile. Lumina se văruiește lunară pe zidurile cufundate în umbră, acolo unde razele nu ajung, și împietrirea lipsită de vibrație a selenarelor luciri pe piatra moartă, e halucinantă. Predilecția desenatorului pentru subiectele acestea poate fi suspectată de legături cu o viziune tragică a universului. Ce ni se transmite, deși nu e decît reprezentarea unor subiecte care, avute sub ochi în realitate, nu ne-ar impresiona mai puțin în circumstanțe identice, dobîndește un plus de semnificație, prin paradoxul îmbinării groazei cu măreția, în conștiința privitorului. O anumită haină festivă îmbracă obiectul aici; în vederea unui soi de „oficiere" mistică ce transfigurează atmosfera din imanența căreia nu ne-ar mira să apară strigoii. E un sentiment obiectiv, trăit în legătură cu reprezentarea figurativă, nu cu vreun sens subiectiv mărginit la artist. O lume care ni se prezintă obișnuit sub aspectele redate în opera de artă, nu prilejuiește nici o metaforă transmițătoare de sensuri, decît prin raportarea la ea. Dacă noaptea, pur și simplu cu puțină lumină artificială care o sparge pe ici pe colo, seamănă adesea cu pînzele lui Rembrandt,

ecoul ei afectiv e cu mult mai mic decît în

cazul în care bănuim că obscuritatea ține de „artă", are o intenție expresivă. Nu toți pictorii preocupați de variațiile atmosferice ale luminii au realizat atmosferă. A picta, așa cum fac unii impresioniști, variațiile atmosferei fizice cu modificările impuse de ea obiectelor, poate fi tot așa de bine operă realist-mimetică, lumina și variațiile ei obiectiv studiate și redate cu intenție figurativă ținînd în cazul acesta locul obiectului din pictura anatomică și geometrică a Renașterii, ori din cea academic-realistă.

Prezentată ca realitate transpusă plastic, atmosfera nu semnifică nimic. Semnificația ei, tragică sau altfel, și-o deține de la funcția expresivă ce i se conferă, în procedeul metaforei picturale, deținătoare a unui sens spiritual. A crea atmosferă, emoțional, în plastică, înseamnă cu totul altceva decît a te preocupa de „atmosferă". Echivocul nu mai surprinde azi după ce literatura a deprins publicul cu „atmosfera" prin mijloace care n-au nimic din ceea ce ar putea permite confuzia.

Dacă stăruim asupra ei, e pentru că, în ciuda evidenței celor de mai sus, există încă și azi pictori care se pretind „de atmosferă", pentru că redau aspecte meteorologice banale.

Pictură de atmosferă practică și Georges Rouault, al cărui substrat emotiv e tocmai tragismul catolic. Mijloacele sale n-au, precum o cît de sumară analiză poate dovedi, nimic de a face cu „atmosfera" geografică. Stadiul evoluat al modernismului său permite mai deschis distincția.

DINAMISM ȘI TRAGIC

Încercarea de a desprinde din analiza operelor în care problema capitală a artistului a fost reprezentarea mișcării, înțelesul acestei căutări a liniei torturate și a formelor încordate supraomenește, ar avea de luat în seamă o ca-

tegorie de realizări dintre cele mai bogat reprezentate în plastică. Problema esențială a Barocului n-a fost alta, și exagerările formale abundă. Cum însă expresia maximă a acestei direcții în plastică se rezumă la un singur nume — Michelangelo — socotim suficientă analiza operei sale, față de care artiștii baroci propriu-ziși marchează mai curînd o decădere.

Ceea ce izbește în primul rînd în pictura lui Michelangelo, e simțul din cale afară de acut al volumelor, al reliefului fizic. Faptul se explică prin formația sa de sculptor, constrîns să decoreze al fresco interiorul capelei Sixtine, sau să execute cîteva panouri în capela Paolină, dar rămas la viziunea sculpturală a lucrurilor. Viziunea plastică în artă nu e însă obligatorie pentru sculptori. Faptul a fost cu prisosință demonstrat și de Tudor Vianu[1]. Reacția afectivă a contemplatorului pus în fața unei opere plastice „saturate de valori tactile"[2], e de cele mai multe ori, cum am spus-o, sentimentul unei dilatări celulare, a unei simpatii fizice cu obiectele, prin corporalitatea comună amîndurora, care subînțelege afirmarea eternității lumii materiale. Cel puțin pentru cazul sculpturii antice, raportul e verificat. Oswald Spengler își bazează un întreg capitol din „Declinul Occidentului", acela referitor la Renaștere, pe simpatia lumii antice față de corpul nud și actele sale, opusă atracției lumii moderne pentru valoarea interioară, psihologică, a portretului[3].

Pe de altă parte, e știut că inovația concepției baroce în materie de sculptură consta în căutarea valorilor vizuale înaintea celor tac-

---

[1] T. Vianu, „Estetica", ed. II, p. 170 și urm. „Viziunea plastică și pitorească în artă".

[2] Ibidem, p. 172.

[3] Oswald Spengler: „Le declin de l'Occident", Paris, 1931, trad. M. Tazerout, vol. II, cap. „Acte et portrait" (p. 404—463), traducere greșită a germanului „Akt", însemnînd „nud".

tile; un Bernini a fost mult timp condamnat în urma unor atari „erezii".

Problema formei în artele plastice, dezbătută și de Adolf Hildebrandt[1], e rezolvată de el, pentru cazul sculpturii, în felul în care o rezolvă și Rodin[2] în favoarea viziunii pitorești în sculptură.

Michelangelo care profitase de experiența elenistică în ceea ce privește linia, și care utilizase concursul atmosferei pentru obținerea unui cît mai mare efect vizual într-o realizare sculpturală, se arată totuși în pictură un adept al formei plastice, fără ezitare. Subiectele preferate de el sînt în stare să provoace ele însele, în spectator, o impresie foarte apropiată de cea resimțită atunci cînd, în tragediile cu măreție și cu căderi titanice, ale anticilor, se amestecau în sufletul său sentimentele contradictorii ale admirației, groazei și compasiunii. Mișcarea din *Judecata de apoi* nu mai e mișcare pur și simplu, ci conflict, luptă gigantică, încordare de trupuri în vîrteje amețitoare, elan extraordinar și absurd, zvîrcolire uriașă și fără soluție. Sensul unei întregi metafizici a acțiunii e inclus aici. Panteismul dinamic al Renașterii, de care vorbește Max Scheler, nu e străin de realizarea aceasta. Arabescul liniilor fură privirea, o silește să execute torsiuni exasperate, vertije, volte, rotații helicoidale, schimbări brusce de direcții, spirale în jurul ei însăși, salturi, alternări și rupturi, solicitată în direcții opuse.

Compoziția simfonică a tabloului nu caută armonii stabile, ci simetria capricioasă a discantusului și a contrapunctului. Intr-un sector al lui pe diagonala unei coloane transportate în zbor, membrele încolăcite în toate sensurile, ale purtătorilor execută arpegii rapide, exerciții nebunești de digitație, acorduri abrupte și pauze iraționale. Spații în care aglomerările întrec orice margine sînt separate prin largi suprafețe vide.

Nu căutăm să stabilim aici, deși ne-ar ispiti analiza, prin ce obține artistul unitatea uriașă a întregului. Problema ne-ar îndepărta de la întreprinderea noastră: descoperirea sensului expresiei dinamice.

Menținîndu-ne pe terenul vizualității pure, putem afirma că angajarea ochiului într-un arabesc de linii ca acel al contururilor, contrastează violent prin neplăcerea, fiziologică aproape, provocată, cu sentimentul securității trupești și al complacerii în exaltarea tactilă, prilejuite de viziunea exagerat sculpturală a formelor.

Asocierea liniilor cu forma, primele aspirînd să tîrască în vîrtejul lor absurd conștiința contemplatorului, ultima năzuind să le confere durabilitate, statism, împietrire, nu poate să nu ne îndemne la transpunerea pe plan intern a contrastului acestuia, între impulsul absurd spre acțiune, al forțelor necunoscute din suflet, și aspirația sentimentală la o eternitate a împietririi. Cele patru versuri scrise de Michelangelo pe seama statuii nopții — expresie genială a profundei însetări după liniște a acestui zbuciumat exemplar al nefericirii umane, — nu trebuiesc trecute cu vederea.

Tragedia interioară a acestui titan, preot al acțiunii creatoare și închinător al nemișcării, e poate tragedia secolului întreg, dezbinat între idealul echilibrului clasic și manifestările barbare ale instinctelor colective.

Expresia ei artistică, metaforică, contrastul dintre arabescul convulsionat al contururilor și relieful sigur, de statuă, al formelor, ne-o comunică, prin sensurile pe care le deșteaptă în noi: dinamism și aspirație la permanență. Vectori opuși, care ne sfîșie, ne dezbină.

[1] A. Hildebrandt: „Das Problem der Form in der bildenden Kunst", 1893.

[2] August Rodin: „L'art, entretiens réunis par Paul Gsell", Paris, f.a.

TRAGICUL CUNOAŞTERII ÎN PLASTICĂ

Există o dramă a cunoaşterii care-şi reflectă cicatricile în plastica acelora care au încercat-o, şi există o dramă a cunoaşterii prin plastică.

Pentru umanistul preocupat în primul rînd de surprinderea legilor naturii şi ale existenţei, bancruta conştiinţei în căutarea adevărului e o dramă trăită. Cine vorbea despre surîsul figurilor lui Leonardo, ca despre un surîs al experienţei transcendentului, o manifestare graţioasă a imposibilităţii revelării misterului şi al ilicitului atitudinii acesteia, menită să întîmpine cenzura limitelor fireşti ale cunoaşterii, înţelesese mult din drama lui Leonardo. Inventator prebaconian al metodei inducţiunii, visînd realizarea cuceririi matematice şi tehnice a universului sensibil, şi exploatarea filosofică a celui inteligibil, Leonardo a priceput ceea ce umanismul ignora: imposibilitatea cunoaşterii absolute. Resemnat, înţelept, patriarhul de la Curtea lui Francisc I, paralizat şi îmbătrînit, schiţează un sfînt Ion Botezătorul, frate cu Bacchus, aflaţi azi la Luvru, alături cu sfînta Ana sau *Fecioara cu stîncile* şi cu enigmatica şi atît de inadecvat admirata *Gioconda* (nu pentru că n-ar exista motive de admiraţie, dar pentru că cei ce o admiră nu le nimeresc întotdeauna).

Cunoscînd tainele structurii vieţii, structurii lumii, structurii sufletului, Leonardo da Vinci cunoaşte de asemenea neputinţa de a cunoaşte rosturile lor finale.

Sfîntul Ion e în posesia secretului că un secret nu se poate pătrunde. Mai mult decît oricare fizionomie pictată de marele iscoditor al firii, poate pentru că pictorul se slujea de mîna stîngă rămasă teafără, sfîntul Ion exprimă, în iluminarea figurii împăcate, conştiinţa tragismului limitării omeneşti. Figurile lui Leonardo par purificate printr-un catharsis. Dacă se poate cunoaşte prin ele tragedia trecută a ar-

tistului, nu e mai puţin adevărat că nu percepem, în ele, nici o tragedie. Drama artistului s-a rezolvat îngereşte. Ceea ce ni se prezintă, e expresia divină a cuceririi prin renunţare la cucerire.

Alături de pictura-expresie documentară a unei drame epistemologice soluţionate, pictura instrument de cunoaştere, cunoaşte şi ea drama neizbînzii. Experienţa unui Cézanne, călcînd pe urmele unui Chardin, e experienţa carteziană slujindu-se de Aristot ca să-l depăşească. Sistemul aristotelic ajunge la o explicare a existenţei, pe care Descartes a rîvnit-o şi el. Chardin ajunsese la împăcarea cu lucrurile, supunîndu-li-se cu dragoste, spre deosebire de Cézanne, care, începînd prin a se îndoi de veridicitatea viziunii normale a lucrurilor, a sfîrşit prin a se întoarce la ea, fără a fi reuşit să-şi afle o certitudine nici în ceea ce priveşte constituţia realităţii, nici în privinţa posibilităţii de a o reconstrui pornind de la aspectul vizual. Repudiind tehnica divizionistă de care se servise Chardin cu succes, dar pe care impresioniştii o banalizaseră, compromiţînd-o, după socoteala lui Cézanne, prin excese, marele pictor repudia o întreagă teorie a cunoaşterii, după care realitatea obiectivă se reduce la un joc de senzaţii. Fărîmiţarea realităţii în sclipiri incoerente de conştiinţă, nega existenţa însăşi a substanţei, confundînd calităţile primare cu cele secundare. O manieră care fusese la Chardin tehnică, meşteşug, devine la impresioniştii moderni, prin exagerare, viziune a lumii. Acceptînd-o la început, Cézanne acceptă un instrument, un limbaj inofensiv. Cînd particularitatea expresivă devine deprindere de gîndire, senzualismul lui Cézanne, meridional cu simţul acut al materiei, protestează. Revoluţia în gospodăria interioară a conştinţei sale se extinde la conştiinţe vecine, sătule la fel de nălucirile iluzioniste ale picturii „retină pură“. Protestul simţurilor inferioare se face auzit din ce în ce mai răsunător. În numele

limbii, al nărilor şi al degetelor, Cézanne somează realitatea să i se reveleze. Descoperirea în cadrul aspectului optic, a particularităţilor care să permită posesiunea globală, sub zodia tuturor simţurilor, a realităţii materiei concrete, consistente şi indestructibile, iată marea aventură a lui Cézanne. Constructivismul său, nevoia de a oferi soliditate lucrurilor volatilizate de vibraţiile exclusiv luminoase, „sculptura“ în pasta densă, cînd grasă şi vîrtoasă, cînd zgrunţuroasă şi văros tencuită pe pînză, nu sînt decît reacţia anatagonistă, *vendetta* simţului tactil atîta timp oropsit, asupra capriciilor optice. Înverşunarea cu care scruta Cézanne arhitectura obiectului, fie el un măr pe colţul unui şervet, fie o fizionomie sau un peisaj, e egalată numai de încăpăţînarea de a-i reda, odată cu înfăţişarea, substanţa reală. Lucrurile umile pe care le picta erau prietenii lui Chardin. Ele sînt pentru Cézanne duşmani neîmpăcaţi: în fiecare părticică de materie Cézanne descoperă intenţia recalcitrantă de a se opune reconstruirii sale prin mijloacele picturii, în întreaga-i neştirbită existenţă materială, ca şi intenţia batjocoritoare la vederea eşecurilor fiecărei pînze. Dacă tainele văzului nu mai au secrete pentru ciudatul plăzmuitor de obiecte, nu e mai puţin adevărat că mai mult decît naturi moarte, şi portrete tratate ca natură moartă, Cézanne n-a reuşit. Proporţii, măsură, planuri şi depărtări îi scapă. Saint-Victoire, Estaques, sînt etapele tragice ale obstinării în cucerirea peisajului, veşnic încercată. Muntele e un masiv pietros cu excrescenţe cubice, la poale: un oraş. Femeile la scăldat au corpuri, e drept, şi încă deplin materiale. Proporţiile lor ascultă însă de legi care pentru Cézanne sînt oculte.

Părinte al cubismului, Cézanne nu reuşeşte decît să determine în urmaşi o viziune, care la predecesori îi repugnase: aceea pur optică, de astădată însă prin geometria suprafeţelor abstracte, care au ucis, de dragul conştiinţei,

substanţa particulară a fiecărui obiect, la care ţinea atîta Cézanne.

Între resimţirea subiectivizată a realităţii şi nevoia de a-i acorda obiectivitatea tratînd-o ca scop, interpretul Muntelui Saint-Victoire începe să-şi alineze substanţa proprie. Odată cu văzul, conştiinţa întreagă încearcă să cuprindă realitatea totală a obiectului; obiectul rămîne continuu străin însă, şi conştinţa din ce în ce mai amară, din ce în ce mai sărăcită de elanuri şi încrederi.

Greşeala lui Cézanne e de a fi rămas cartesian. Credinţa în echivalentul plastic al conceptelor clare şi distincte care să cuprindă definitiv realitatea în fond mult mai fluidă decît să se lase capturată aşa de uşor, e nenorocirea „raţionalismului“ acestuia vizual. Ocupîndu-se prea mult de obiect, şi prea puţin de el, Cézanne face greşeala de a răsfăţa prea mult realitatea. Ca orice fiinţă răsfăţată, ea fuge într-o bună zi, dăruindu-se aceluia care o brutalizează mai barbar.

Van Gogh rezolvă problema cunoaşterii desfiinţînd realitatea. Mai precis adică, desfiinţînd raportul subiect-obiect şi operînd fuziunea dintre ele.

VAN GOGH ŞI IDENTIFICAREA COSMICĂ

Dacă problema tragicului se leagă în plastică de problema expresiei unui sentiment al morţii, de o viziune macabră a realităţii uneori, de viziunea fantastică a realităţii şi de simţul fantasticului în expresie; dacă o undă de tragism poate fi descoperită în talazuri de sarcasm, nu numai atunci cînd se reprezintă drama cărnii, tîrîte spre descompunere, dar şi în cazul expresiei triumfului ei; dacă se simte o tragedie în atmosfera realizată prin metaforă plastică, sau în simultaneitatea contradictorie a metaforei liniilor în mişcare nebună, faţă de deplinătatea formelor aspirînd la nemişcare;

dacă există o problemă a tragediei cunoașterii prin plastică, nu mai încape îndoială că acel care cumulează majoritatea acestor trăsături în opera sa, e de atîtea ori mai potrivit calificat drept tragic. Van Gogh e „Insul" și opera îi e răfuială cu universul. Potențialul tragic al expresiei sporește, cum e și firesc, cu acumularea experiențelor tragice în viața artistului, culminînd în epoca nebuniei sale, într-o exaltare, dureros resimțită de contemplator, a tuturor disponibilităților conștiinței, într-o învolburare totală de elemente psihice, într-un proces asemenea crispării celulelor nervoase prin care trece un curent electric de înaltă tensiune.

A-l înțelege pe Van Gogh pînă într-atît încît să refaci cu aceeași intensitate experiența sa de o viață înseamnă a renunța la integritatea enstatică a conștiinței, mînînd-o către autoanulare. Criteriul de apreciere al operei lui Van Gogh depășește estetica. Singură antropologia filosofică s-ar putea încumeta să-l judece — nu cu mijloace raționale, desigur, ci cu ajutorul viziunii organologice a vieții și lumii.

Van Gogh a dus pînă la capăt tortura unei experiențe la care inși de o valoare omenească apreciabilă, ca Rimbaud de pildă, s-au văzut nevoiți să renunțe în favoarea autoconservării.

Încercarea noastră de aici, e încercarea de a situa după coordonatele (îndeajuns de nesigure dar absolut necesare muncii critice) spiritului uman, poziția aproximativă ca latitudine și longitudine sufletească, în care trebuie căutată explicarea — la care n-avem curajul să pornim, menținîndu-ne la stricta analiză a receptării operei sale — acestui fenomen unic.

Descoperirea lui Van Gogh echivalează, ca experiență interioară, descoperirii lui Beethoven, Dostoievski sau Rimbaud. Pentru conștiința fără drame încă, dar cu putința de a le încerca, acești patru demoni revelați deodată, înseamnă catastrofă. Iar pentru insul frămîn-

tat, el însuși, de rosturile existenței, descoperirea frămîntărilor acestora la personalități ale căror vieți se asociază cu obiectivitatea în forme supreme ca valoare estetică, e consolarea întru simpatie. Efectul cathartic în contemplator e condiționat de substanța sa umană.

Acolo unde omul mediu va găsi decît prilej de turmentare, în cazul că va recepta întrucîtva, ferindu-se de repetarea experienței, acolo unde conștiințe receptive dar lipsite de substanță proprie vor găsi revelația inutilității lor, spiritele consanguine vor obține mîngîierea prin relevarea unei porți înspre salvare: expresia. Tragedia acelora va fi afirmat măcar consolarea prin simpatia stîrnită cîndva, în minți capabile să aprecieze efortul de obiectivare.

S-a scris despre natura religioasă a lui Van Gogh, despre vocația lui pentru experiența mistică, despre nefericirea lui socială, despre catastrofele lui subiective. Mărturia cea mai directă a tuturor acestora se află în scrisorile sale către singurul sprijinitor, încă nu de tot convins de valoarea roadelor „lenevieí" bietului Vincent, fratele său Théo, care i-a oferit pentru o viață întreagă umila subsistență, cu excese de absint, de muncă și de pasiune.

„Le fainéant par passion" — incapabil de a-și cîștiga în mod „serios" viața, din conștința că încadrarea în ea, necesară acțiunii, limitează la acțiune, robindu-l pe nefericitul silit să trăiască o viață al cărei preț el îl consideră tocmai ceea ce-i interzice acțiunea: libertatea — știe el bine „combien de cervelle ça coûte".

Drama socială, drama libertății, drama singurătății (eșecul încercării de depășire în simpatia pentru Gauguin, fratele întru blestem spiritual, cu care ajunge în cele din urmă la incidente brutale), sînt pe rînd trăite de Van

Gogh. Evaluate toate în cîtimi de combustie

nervoasă, ele-şi află dezlegarea în inconştienţa furibundă.

Voinţa incapabilă de a se exercita practic, se întrece pe sine în activitatea artistică. Pictura e experienţa supremă a lui Van Gogh. În faţa unei lumi care-i scapă sub toate raporturile, care-l izola total, Van Gogh se decide să o cucerească, anulînd-o. Dacă realitatea nu se aşterne docilă, în totalitatea ei, cu toate tainele destăinuite, cu toate rosturile revelate, pe pînza chinuită de febrele penelului, Van Gogh i se substituie, înfăţişînd tainele sale, rosturile sale (sau lipsa sa de rosturi), spaimele şi obsesiile proprii, absintul, dezordinea şi moartea sa din fiecare umilinţă la care e constrîns de luciditate, alături de groaznica lui voinţă de a trăi, drept ale lumii. O lume de contraste, de neînţelesuri, de impulsuri contradictorii, în care cerurile îşi azvîrl ca într-o rotaţie centrifugală, aştrii şi norii, în care cîmpiile convulsionate seismic aprind spre bolţi spirale de chiparoşi, în care străzile-şi irump toropelile după amiezilor de provincie, în vîlvătaia vreunui castan incandescent; o vegetaţie mistuită de otrăvuri interne care-o exacerbează într-o grimasă paroxistă, copaci schingiuiţi de forţe maligne, care, dănţuind sarabanda sfîntului Guy, acceptă să traducă vertijele interioare ale artistului, desperarea fuziunii lui cu existenţa în numele unei însetări subterane pentru viaţă, de care numai cei ce se simt ispitiţi a distruge lumea, ca să nu le supravieţuiască, sînt capabili.

Nevoia organică de a trăi orgiastic, total, anarhic, viaţa universului, nevoia de a se simţi una cu el, fiind în egală măsură soarele care escaladează zarea, şi zarea escaladată de soare, şi cîmpul arat pe care-l fecundează razele, şi sămînţa care prinde în brazde, odată cu omul care-o seamănă ori pasărea care o ciuguleşte — nevoia simpatiei universale, a fuziunii simpatetice, pînă la identificarea totală cu cosmosul, tendinţa pozitivă, de cucerire

 a universului, orgoliul încasetării lui în conştiinţa proprie, devine, în urma eşecului, sete nihilistă de a anula o realitate care-l exclude sau ignorează.

Cuprinderea ordinei universale în Eu, devine insuflarea dezordinei Eului în univers. Expresionist sau nu, Van Gogh e pictor. Viziunea sa despre lume se exteriorizează plastic, prin metafore coloristice, în primul rînd, care împerechează vîrtejul liniei cu forma statică, de obicei. Liniile de culoare, proprii picturii lui Van Gogh, nu înseamnă, credem, altceva decît fuziunea sensului mişcării, cu substanţa lucrurilor. Culorile stridente, lipsa oricărei armonii în operele din epoca parisiană şi arlesiană a pictorului, n-au poate alt rost decît au dezacordurile wagneriene, în structura simfonică a operei. Prin apelul la emoţii de tonalităţi neplăcute, culorile operează în conştiinţa contemplatorului resimţirea unei dezbinări interne, între sentimente puternice, atribuite obiectiv, prin raportarea la vectorii coloraţi ce ţin loc de substanţă, peisajului ori personajului înfăţişat. Deformările perspectivei şi proporţiilor, după legi care transcend optica, nu rămîn fără interpretarea cuvenită.

Sugestia e de natură atît muzicală cît şi intropatică. Şi mai ales, în barbaria tuşelor nemascate, ostil prezentate, cu ostentaţie, pe suprafaţa colorată, se simte febra unei execuţii, apreciabile după criteriul negustoresc al psihopatului:

„Combien de cervelle ça coûte"!

*
* *

Mărturisirea că o sinteză critică a observaţiilor prilejuite de analiza întreprinsă de-a lungul capitolelor anterioare, e mai dificilă decît analiza, oricîte greutăţi am fi întîmpinat în decursul ei ca să ne putem menţine în domeniul receptivităţii reactive şi dispoziţionale la începutul fiecărei reprize analitice, pentru a

avea dreptul să trecem, pe baza intuiției, la elementele obiective ale contemplației, — e o nouă afirmare a inconvenientelor empiriei. Felul în care au fost dispuse problemele, dictat de posibilitatea de a le rezolva, nu e felul în care s-ar constitui schema unei lucrări pornite pe temeiuri strict dialectice. Idealul ar fi fost ca, odată în posesiunea axiomatică a definiției tragicului, să fi încercat aplicabilitatea ei la opere, nemenținînd pentru analiză decît pe acelea cărora li s-ar fi potrivit.

O definiție a sentimentului tragic e însă imposibilă. Întîi pentru că el se poate defini după natura conflictului tragic, sau după efectele lui, sau încă după sentimentul cu care se conexează. Există, după natura conflictului, un sentiment al dezbinării tragice, un sentiment al ciocnirii tragice de elemente sufletești, și un sentiment al opresiunii tragice a eului, de către forțe interioare sau externe.

Există de asemenea un efect final de potrivnică apăsare, de absorbție alterantă, de solicitare echivocă a eului, sau de potențare a lui, dureroasă ca tonalitate. Există un tragic al cunoașterii, un tragic al pasiunii, un tragic al voinței. Există un tragic al discrepanței dintre ele. Posibilitățile de a clasifica sînt infinite. În cadrul tragicului cunoașterii există faze: luciditatea desperată, urmînd îndoielii intelectuale sau chiar speranței absurde efective; resemnarea cinică, resemnarea înțeleaptă ș.a.m.d.

Clasificarea viziunilor tragice ale artiștilor ar fi putut fi întreprinsă și în modul acesta.

Am preferat clasificarea speciilor tragicului dintr-un punct de vedere exterior lui, al sentimentului cu care se conexează, pentru că în felul acesta putem analiza mai ușor modul de expresie, sau din punctul de vedere al modului de expresie, atunci cînd opera concretă ni-l prezenta mai evident decît orice. Nepăstrînd același punct de vedere, „categoriile" noastre nu sînt categorii. Ele sînt mai

degrabă compartimentări de material, pentru nevoile studiului, aplicat la obiect.

Ni s-ar putea aduce obiecția, de pildă, că sarcasmul nu exclude fantasticul (și e cazul lui Goya), sau că macabrul coexistă uneori cu sarcasmul (Holbein), sau că dinamismul se poate acorda cu atmosfera (cazul lui Tintoretto) etc. etc.

E tocmai ceea ce credem. Delimitările noastre au avut grijă să separe totdeauna viziunea de expresie, sentimentul de tehnica redării lui, Weltanschauung-ul de vizualitatea pură, deosebind între viziunea fantastică a lumii și fantasticul ca mod de expresie, între sarcasmul de dragul sarcasmului și sarcasmul cu substrat filosofic ca expresie a tragicului, între interesul către „atmosfera" din natură și interesul pentru atmosferă creată în vederea sugestiei unui sentiment etc.

Grija noastră a mers înspre despărțirea expresiei metaforice purtătoare de sensuri, de expresia mimetică, reproducătoare de aparențe. Deosebirea dintre intenția semnificatoare a picturii, aceea de a transmite un conținut spiritual, și intenția ei figurativă, pur mimetică, de a stăpîni cît mai perfect aspectul sensibil al lucrurilor, ne-a ajutat să stabilim că sentimentul tragic din opera plastică trebuie să fie al autorului, nu al obiectului reprezentat. Că obiectul poate fi doar pretext pentru exprimarea lui. Că un măr e o dramă prin atitudinea pictorului față de el, după cum o scenă din Hamlet poate să nu fie decît o natură moartă, în cazul în care autorul pînzei nu e animat decît de intenția realist-mimetică, obiectivă, științifică, a studierii obiectului și reprezentării lui exacte.

Dogma realismului implicit, în care de la Aristotel încoace au crezut toți acei pentru care funcția metafizică a picturii era de a restabili încrederea în valoarea absolută a aparenței, a dat naștere regretabilei critici iconografice, critică de temă, de anecdotă, litera-

turizînd pictura. Credința noastră într-o structură autonomă a artelor plastice ne-a dus să descoperim în metafore optice sensurile pe care iconografii le căutau în subiect. Pictura de istorie apreciată în sec. al XIX-lea, „secolul stupidității", cum îl numea cineva odată, impunea acestei arte sarcina îndeplinită azi de cinematograf. (Deși și rolul cinematografiei poate fi mai curînd altul decît al unei literaturi figurative.) Bazați pe observații a căror înșirare ar fi nepotrivită acum, analoge celor din cursul dezvoltării, îndrăzneam aiurea să propunem „legea" invers proporționalității intențiilor picturii (și sculpturii, mutatis mutandis): cu cît intenția figurativă crește, cu atît descrește cea semnificatoare și invers.

Trompe-l'oeil-ul considerat cîndva drept țintă a picturii este în concepția aceasta o concurență ignobilă și ilegală făcută naturii. Lipsit de ambiția de a exprima ceva din problemele omenescului, trompe-l'oeil-ul sau arta care și-l recunoaște ca ideal (concepția realismului mimetic sau cea a realismului implicit), nu e justificat decît în ipoteza existenței unui artist care să poată subscrie fraza de un optimism absolut a lui Leibniz: „Tout est bon dans le meilleur des mondes possibles".

Omul împăcat cu realitatea și implicit cu aspectul ei prezent ar fi înger sau n-ar fi încă om, însă. Și pînă să putem ști cum pictează îngerii, sufragiile noastre se îndreaptă către sforțările metaforizante ale celor ce pictează ca oamenii: simțind adică toată tragedia acestei condiții și încercînd să o transmită.

Problema fondului tragic al creației se îmbină în felul acesta cu problema realismului și schematismului în expresie; soluția e întrevăzută de noi în separarea celor două intenții ale plasticii și circumscrierea domeniilor lor.

Cînd Lessing condamna pictura la simultaneitate și vizibil, sustrăgîndu-i succesiunea

și spiritualul[1], el o făcea în numele intenției figurative. Puterea descriptivă, nu cea sugestivă a picturii, era cea care împiedica tragicul să-și aleagă limbajul picturii. Dacă observăm însă lucrurile din unghiul distincției noastre, pe care, fără să știe, o practică Ruskin, comentînd un tablou de Rafael în comparație cu unul de Tintoretto, în care printr-un „clar-obscur saturat de teroare", intenția dramatică se realiza, în ciuda perfecțiunii descriptive a lui Rafael, neputincios să ne scoată din indiferență[2], e posibilă transmiterea oricărui conținut spiritual în artele plastice cu o singură condiție: ca geniul artistului să descopere procedeul de a sugera, sau muzical, sau apelînd la „însimțire" sau în vreun alt mod nebănuit de noi, printr-o metaforă optică, semnificația adînc omenească ce trebuie comunicată.

Restrîngerea la vizualitatea pură, condensarea în culoare, linie și formă a unui întreg cosmos de senzații, cu răsunetul lor spiritual, înseamnă respectarea autonomiei artelor plastice. Ceea ce echivalează, pentru creator, cu o întreagă morală.

[1] Sinonim pentru el cu invizibilul.

[2] Lionello Venturi: „Histoire de la critique d'Art" trad. J. Bertrand, Bruxelles, 1938, p. 211.

PROBLEMA TRAGICULUI MODERN

Afirmația că tragedia nu mai e compatibilă cu vremurile noi, pare să fi cîștigat, de la Spengler încoace, îndeajuns teren, pentru ca astăzi să nu mai fie pentru nimeni o surpriză.

Condițiile moderne de viață, comoditatea și confortul civilizației achiziționate treptat au dus la aneantizarea simțului aspru al contrastelor și a gustului pentru terapeutica homeopatică a purgării de pasiunii prin emoțiile violente produse de reprezentarea lor scenică, gust caracteristic pentru epocile în care convenționalismul conviețuirii în societate nu-și exercitase încă presiunea asupra fondului afectiv adînc al indivizilor.

Omul modern, trecut prin baia călduț moleșitoare a liberalismului acelui „suum cuique...“ cunoaște domeniul asupra căruia are — de bine de rău — dreptul să-și exercite libertatea pe care i-o îngăduie societatea. Datoriile sale de „cetățean al lumii“ sînt tot atît de respectate ca și cele față de colectivitatea restrînsă care-l cuprinde.

Concepția aceasta formală, superficială, juridică am zice, nu-i permite eroismul nici unei insurecții individualiste. Liberalismul, deși implică un individualism, pasiv însă, nu e cu nimic apropiat de individualismul eroic al omului plutarchian. Dualismul cosmos-ins, din

Antichitate, devenit cu timpul stat-ins și biserică-ins, evoluează în spre identitatea ins-ins, în cazul liberalismului etic; opoziția dintre voințe individuale fiind mai ușor reductibilă decît cea dintre un destin obiectiv, exterior, și voința personală, dispare condiția primordială a existenței unui conflict tragic în lumea modernă: antagonismul dintre organizarea reală și Eu.

Însă, dacă tragedia propriu zisă nu există, se poate totuși găsi, ca substrat adînc al viziunii moderne de lume și viață, ceva care echivalează, pe plan subiectiv, cu genul literar dispărut: sentimentul tragic al existenței.

Deosebirea dintre tragedie și tragic n-a fost, pînă la zorile conștiinței moderne, pusă în evidență. Teoreticienii antici ai tragicului, cei ai scolasticii și Renașterii, ca și cei ai clasicismului secolelor XVII și XVIII, au preocupări mai aproape de problema pedagogică a utilității psihice prezentate de spectacolele acestei specii a genului dramatic, — problema aristotelică a catharsis-ului, a eliberării prin mila față de semeni și teroarea răsfrîntă asupra-și de participant. Problema structurii tragice e aceea care-i ia locul în filosofia idealistă a unui Hegel ori în a hegelianului dramaturg Hebbel, înlocuită curînd însă prin problema funcției tragediei în istoria culturii. Nietzsche, reprezentantul acestei laturi a problematicii tragicului, are și meritul de a fi operat în a sa „Origine a tragediei“, întîia dată, distincția între genul literar respectiv și sentimentul pe care-l exprimă: tragicul.

De sentimentul acesta al tragicului, ce transpare în manifestările de orice natură ale omului modern, ne ocupăm aici. Ideile scriitorilor pe care-i utilizăm nu sînt ideile lor despre tragic, întotdeauna. În orice caz nu despre tragicul scenic; și chiar dacă scenic, doar în măsura în care nu e teatru. Tragicul ideilor noi ne interesează, sau tragicul scriitorilor noi, dacă voiți, care nu gîndesc despre

tragic, însă gîndesc tragic. Tragismul nu e la ei obiect de considerație, ci substanță a considerațiilor chiar. Problemele pe care și le pun sînt tragice. Însă cîte nuanțe, cîte infinitezimale deosebiri nu putem cerne, atunci cînd munca pe care ne-o propunem e de a găsi în sfera acestui larg gen proxim „tragicul" — diferențele specifice care să ne ducă la definiția fiecăreia, la posibilitatea clasificării lor, și, dacă se poate, la îmbogățirea conținutului noțiunii de „tragic" pe care ne-am format-o parțial, pentru că parțial am studiat de obicei tragicul, numai acolo unde ni s-a prezentat cu etichetă.

Obișnuim să legăm de termenul „tragic" — fideli teoreticienilor clasici ai tragediei — elementul „conflict" între două forțe sau grupe de forțe, dintre care una e silită să cedeze, e înfrîntă din pricina „vinei tragice" (al doilea element) pe care o poartă: „Căderii" (al treilea element), deznodămîntul fatal, trebuie să-i urmeze în ordine subiectivă o emoție liberatoare (al patrulea element): „catharsis".

Deci:

1. Conflict +
2. Vină tragică (hybris) +
3. Cădere +
4. Catharsis = tragic...

Dacă adăugăm că în noțiunea de vină tragică intră o zare metafizică provenind din resurecția sau din insurecția libertății omenești, căutînd să răscumpere demnitatea ființei umane, ceea ce dă un sens de măreție căderii eroului tragic, — conceptul de „tragic" se rotunjește.

Pornim de la el numai pentru a-l părăsi. Considerațiile noastre au drept scop să arate că există tragism fără conflict, în sensul de luptă manifestă, fără vină tragică, fără cădere, fără eroi și măreție, fără catharsis mai ales. Întrebării pe care scepticismul incitat în fiecare ne-ar putea-o pune: „Atunci ce mai

rămîne?", nu-i vom răspunde decît la sfîrșitul întreprinderii noastre.

Mai întîi problema care se ivește în legătură cu definiția tragicului este dacă toate elementele descoperite ca formîndu-i structura sînt necesare, dacă sînt adică ireductibile unul la altul. Răspunsul nostru e negativ, întrucît analiza ne arată că, în afară de catharsis, ce ține mai mult de caracterizarea subiectivă a tragicului, de resimțirea lui în spectator, — caracteristicele obiective ale tragicului, conflictul, măreția și căderea se pot deduce din vina tragică. Într-adevăr, faptului că individul vrea să-și afirme libertatea, autonomia, lipsa de îngrădire, — față de ordinea obiectivă a lumii, — se datorește conflictul. Mai precis, această revoltă care constituie vina tragică, este însuși conflictul. Măreția eroului tragic ni se pare a nu fi altceva decît tăria de a-și afirma libertatea (chiar plătind semeția aceasta cu viața), adică tot vina tragică. Iar căderea lui, efect pre-știut al revoltei sale, intră ca element component în vina tragică, dat fiind că numai învingînd reprezentarea paralizatoare a deznodămîntului, își afirmă libertatea eroul...

Așa fiind, conflictul, măreția și căderea pot fi socotite cel mult drept momente, atribute ori consecințe ale vinei tragice, dar nu pot fi în nici un caz enumerate pe același plan cu ea.

Reducînd caracterele obiective ale tragicului la vina tragică, să încercăm a stabili dacă aceasta e elementul esențial al oricăror manifestări artistice față de care conștiința contemplatorului are reacțiile obișnuite în fața producțiilor pe care le socotim tragice. Mărturisim că un răspuns lămurit nu putem da, mai înainte de a fi cercetat care sînt împrejurările în care noțiunea de „vină tragică" poate funcționa.

Încercarea noastră, mai mult fenomenologică decît istorică, nu-și face iluzia de a fi ferită de primejdiile ce pîndesc soiul acesta de

speculaţii. Dacă însă continua raportare la material ne va verifica, vom avea satisfacţia îndrăznelii de a fi răsturnat o prejudecată, cu riscul de a nu o putea înlocui.

Vina tragică — aşadar — definită drept tentativa de a înfrînge orînduirea obiectivă a lumii în scopul afirmării libertăţii insului — presupune două condiţii:

I. Existenţa unei ordini obiective, a unor principii ordonatoare ale universului şi existenţei.

II. Conştiinţa unei libertăţi, substrat funciar al existenţei individului.

Se poate însă vorbi cu privire la conştiinţa modernă, de certitudinea existenţei unei ordini obiective, care să se impună tuturor acelora ce s-ar întreba despre structura, originile ori rostul universului?

S-a crezut desigur, cîndva, în posibilitatea cuceririi raţionale a sensului existenţei; s-a crezut în atotputernicia teoretică a ştiinţei, după cum s-a crezut în existenţa unei organizări obiective a lumii.

De la o ontologie obiectivă, de la o cosmologie cauzalistă — corespunzătoare unei psihologii mecaniciste — mentalitatea modernă pare a fi străbătut, în posesia unor „descoperiri" care-i zguduiseră temeliile siguranţelor teoretice, drumuri încîlcite, contradictorii şi neconcludente, generatoare sau semne ale unei crize epistemologice acute nu fără consecinţe etice, sociale şi estetice.

Omenirea care visase odată acea vrăjită *„Mathesis universalis"*, căutînd-o cînd în matematici, cînd în fizică ori chimie, cînd în biologie, bagă de seamă că în sistemul explicativ al fiecărei ştiinţe există puncte inexplicabile, sau explicabile prin referire la ceea ce era de explicat. Aşa, în geometrie, un volum e produsul mişcării unui plan; un plan e generat de mişcarea unei linii, o linie de un punct în mişcare, şi punctul e... întretăierea a

două linii. Sau, cu un exemplu al lui Papini, unul dintre cei mai reprezentativi scriitori, pentru mentalitatea modernă: *„Cos' è l'elettricità? Una forma di energia. E il calore? Un' altra forma di energia. E la luce? Lo stesso. E cos'è l'energia? Una forza che şi manifesta sotto la forma di elettricità, di calore, di luce, ecc. Grazie tanto! ..."*[1] Sfîrşitul neaşteptat al formulării acestor nedumeriri, rezumă just, cu toată aparenţa lui cam familiară, atitudinea modernului faţă de ştiinţa prinsă în flagrant delict de neputinţă şi impostură.

Într-adevăr, încrederea într-o realitate obiectivă, cognoscibilă absolut şi adecvat, n-are decît realistul naiv, posesorul unui minţi nefilosofice, suficiente şi comode. Realismul acesta era poate posibil pe vremea filosofiilor naturaliste simpliste, a milezienilor de pildă. Îndoieli în privinţa posibilităţii de a cunoaşte realitatea s-au formulat încă din Antichitate. Nu e o atitudine nouă scepticismul. Ce nu s-a formulat însă pînă la apariţia omului modern, a fost părerea că realitatea nici măcar nu există. Realismul ideal al lui Fichte a putut formula că non-eul e un produs al eu-lui; idealismul subiectiv al lui Schelling şi idealismul absolut, panlogismul lui Hegel nu sînt departe de formularea aceasta. Identitatea lumii externe cu cea internă, fuziunea lor fie pe calea raţională indicată de cei amintiţi, fie pe calea percepţiei sensibile, susţinută de Berkeley, de pildă (esse est percipi), pare să fie o soluţie care convine sufletului modern. Aşa se explică de ce în timp ce acelaşi Papini va enunţa orgolios: *„il mondo son io"*[2], sau în timp

[1] În limba italiană: „Ce este electricitatea? O formă de energie. Dar căldura? O altă formă de energie. Şi lumina? La fel. Şi totuşi, ce este energia? O forţă care se manifestă sub formă de electricitate, căldură, lumină, etc. Foarte mulţumesc! ..." Giovanni Papini: „L'Altra Metà", Firenze, Vallechi, 1922, p. 45.

[2] Papini, „Un om sfîrşit", traducere de G. Călinescu, Buc. Cultura Naţională, 1923, p. 89.

ce Luigi Pirandello ne va insinua ironic: *„Cosi è, se vi pare"*, Marcel Proust va reflecta mai modest că „nu cunoaştem cu adevărat decît ceea ce sîntem obligaţi să recreem prin gîndire..."[1], iar Mattia Pascal va putea regreta timpurile fericite cînd se învîrtea soarele împrejurul pămîntului...

Gravitatea situaţiei acesteia nu stă în discreditul aruncat asupra cunoaşterii. A şti că nu ştii nimic e încă o certitudine. Nici bănuiala că realitatea n-ar exista, n-ar fi prea gravă, dacă s-ar putea şti aceasta cu siguranţă. Ceea ce e de nesuportat însă e continuul amestec al domeniului subiectiv cu cel obiectiv, intervenţionismul odios de care se fac vinovate, în concepţia omului modern, atît lumea internă în domeniul celei externe, cît şi aceasta din urmă în treburile primei. Incertitudinea continuă, impreciziunea limitelor e ceea ce turmentează minţile modernilor. Calderon afirmase că viaţa e vis *(La vida es sueño)*. Sîntem ţesuţi din pînza visurilor noastre, spunea şi Shakespeare. Dar Calderon şi Shakespeare ştiau că viaţa e vis şi asta era pentru ei o certitudine. Modernii nu ştiu întotdeauna de unde şi pînă unde se urzeşte lumea plăzmuirilor, care sînt hotarele de la care încolo stăpîneşte viaţa. Într-o piesă care timp de şase acte s-a menţinut veridică, deşi impregnată totuşi de fantezie contraponderată însă ironic, Bernhard Shaw nu se sfieşte să introducă un epilog care se petrece în visul unuia dintre personaje: e vorba, cum veţi fi ghicit, poate, de Sfînta Ioana[2] „cronica dramatizată" a vieţii Fecioarei din Orleans. Iar tehnica dicteului subconştient al suprarealiştilor, considerată drept metoda cea mai nimerită pentru a surprinde fiinţa intimă, autenticitatea adîncă a artiştilor, nu pare să derive dintr-o mentalitate diferită. Şi poate că preocuparea îndîrjită a psihanaliştilor de a găsi, refulate în vis, năzuinţele noastre cele mai ascunse, în acelaşi mod în care apar mascate în creaţiile spirituale, să nu aibă nici ea la bază altceva decît ideea fuziunii lumii interne cu cea obiectivă. Cît despre partea importantă pe care o ocupă visul în opera unui Marcel Proust, de pildă, ca să nu luăm decît exemple ilustre, împrejurarea nu mai necesită nici o exemplificare[1]. Odată cu subiectivizarea lumii obiective, se petrece un fenomen curios, explicabil tocmai prin confuzia aceasta.

Era o achiziţie a gîndirii, un bun cîştigat, acela că timpul e dimensiunea lumii interne, tot aşa cum spaţiul e principiul ordonator al lumii externe. Infectată de subiectivism, realitatea adoptă acum structura faptelor psihice: devine, prin Bergson, din corporală şi spaţială, — temporală pur şi simplu. Durata e esenţa realităţii în concepţia filosofului francez. Coexistenţa lucrurilor în spaţiu se traduce în noul limbaj prin simultaneitatea duratelor în timp. Lucrurile fiind, în esenţă, durată, aşa cum noi sîntem, la fel durată, cunoaşterea e o problemă de ceasornicar aproape: totul e să faci ca două durate să coincidă, ca intuiţia adică să funcţioneze. Metoda aceasta care constă în a te pune „în pas cu realitatea" printr-o torsiune reflexă a inteligenţei asupra ei înşişi, deşi înlocuieşte în concepţia filosofului vitalist gîndirea defectuoasă prin concepte rigide, incapabile de a surprinde pulsul intim şi viu al lucrurilor, deşi reabilitează poate pe om, a cărui raţiune s-a dovedit neputincioasă de a cunoaşte — are marele dezavantaj al intransmisibilităţii. Neacceptînd limbajul,

[1] Proust, „Sodome et Gomorrhe", I, p. 196.
[2] Bernard Shaw: „Sainte Jeanne, Chronique en six scènes et un épilogue", version française: Augustin et Henriette Hamon, Paris, Calman Lévy, 1925, ed. 21 în 8°, 240 p.

[1] Cf. Emeric Fiser, „L'esthétique de Marcel Proust", Preface de Valery Larbaud, Paris, Alexis Redier, 1933, ed. II, 218 p. 1.

ale cărui servicii perfide le demască, intuiția bergsoniană poate însemna o comunitate mută între indivizi și lucruri, nu însă între indivizi și indivizi, unde relațiile se stabilesc mai adesea social, pe bază de comunicare.

Răsunetul literar al acestei concepții ni-l descoperă din nou Luigi Pirandello: „Orice individ, scrie referindu-se la opera marelui sicilian, esteticianul și criticul Adriano Tilgher în ale sale „Studi sul Teatro contemporaneo"[2], este centrul unei lumi pe care și-a construit-o, populată de fantoșe și fantasme, care-i datoresc lui singur viața, al căror patron și creator e el, în care ceilalți nu intră în realitatea genuină a ființei lor, care e incomunicabilă, închisă în gerul unei singurătăți fără margini, ci în construcția pe care și-a făcut-o el despre ele..."

Din imposibilitatea de a distinge între ficțiune și realitate derivă imposibilitatea de a comunica „ceea ce nu împiedică ca vreunul să încerce să-și impună cu forța, celorlalți, lumea lui interioară, ca și cînd ar fi în afară și pe care toți ar trebui s-o vadă în felul său".

Problema lăuntrică atinsă aici, aceea a personalității reale în dezacord cu personalitatea socială, e încă una din cele caracteristice pentru problematica modernă.

„... *nous ne sommes pas un tout, matériellement constitué, identique pour tout le monde. Notre personalité sociale est une création de la pensée des autres*"[2], scrie Proust („Du coté de chez Swann", I. p. 33).

Nu numai că imaginea individului despre sine poate fi alterată prin imaginile pe care

[1] Roma, „Libreria di scienze e lettere", 1923, ed. 2-a, în 8—°, 266 p., „il teatro di Luigi Pirandello", p. 172—179 „incomunicabilità degli individui".

[2] În limba franceză: „nu sîntem un tot, constituit din punct de vedere material, identic pentru toată lumea. Personalitatea noastră socială este o creație a gîndirii altora."

ceilalți și le formează cu privire la el; dar din multiplicitatea imaginilor pe care ceilalți pretind să le impună individului, unitatea conștiinței lui poate suferi.

„*L'individuo, uno per sé, é centomila per gli altri, il che vuol dire che agli occhi di questi, egli come egli, é nessuno*"[1]. Iată cum rezumă Tilgher, aventura stranie a lui Vittangelo Moscarda, eroul pirandellian din „*uno, nessuno, centomila*"[2].

Putința afirmării oricărei păreri despre realitatea externă dusese la negarea realității. Viziunea neantului își arătase fugitiv prezența. Iată acum că multiplicitatea părerilor în legătură cu individul, duce la negarea individului. Neantul interior vine să echilibreze balanța.

În ordine teoretică, insul modern sfîrșește prin a nega. Cunoașterea începută prin identificarea subiectului cu obiectul, se încheie prin negarea amîndurora. Negația logică cere pe cea ontologică.

Și totuși, tendința oricărei substanțe existente de a persista în existență („*unaquaeque res, quantenus in se est, in suo esse perseverare conatur*")[3], nu se poate împăca de fel cu concluziile acestea, care-i cer abdicarea. Kant salvase odinioară prestigiul omului, oferindu-i libertatea morală în schimbul rațiunii compromise. Pe această cale se angajează omul modern. Cercetînd cum, vom cerceta implicit dacă în concepția modernă poate fi vorba de libertate, problemă ce ne era necesară pentru a răspunde în ce fel mai poate fi vorba de o vină tragică la tragicii moderni, și pe care n-am scăpat-o nici un moment din vedere. Toate considerațiile de mai sus n-aveau alt

[1] În limba italiană: „Individul, unic în sine, înseamnă o sută de mii pentru alții, ceea ce vrea să spună că în ochii acestora, el văzut de el, este nimeni".

[2] În limba italiană: „unul, niciunul, o sută de mii.

[3] Spinoza, „Ethica", partea a III-a, prop a 6-a.

rost decît să ne arate dacă prima condiţie a unei vinovăţii tragice — existenţa unei ordini obiective, — e îndeplinită. Dacă ele ne vor servi şi la altceva, mai tîrziu, atunci cînd va fi vorba de distincţie între nuanţele de tragism, cu atît mai bine.

Deocamdată să interogăm pe cîţiva dintre scriitorii tipici pentru concepţia modernă, dacă există sau nu libertate.

E în tradiţia literaturii filosofice distincţia operată de mult de către Fericitul Augustin, între libertatea mică *(libertas minor)* şi libertatea mare *(libertas major)*, înţelegîndu-se prin prima, libertatea de a alege binele, ceea ce presupune posibilitatea păcatului, a absurdului, a arbitrariului şi a iraţionalului, — libertatea pe care Berdiaeff, comentînd pe Dostoievski[1] o consideră libertate iniţială, — în timp ce cea de a doua, libertatea finală, înseamnă libertatea în sînul binelui, al lui Dumnezeu, în raţiune şi necesitate.

Însă, în concepţia lui Dostoievski, această a doua libertate nu mai e libertate, pentru că exclude alegerea. Binele necesar nu mai e bine. Libertatea obligatorie înseamnă aservire. Libertatea în sînul Binelui, al lui Dumnezeu, e un nonsens. Dumnezeu există fiindcă există rău în lume. Dacă lumea ar consta numai din bine şi buni, Dumnezeu n-ar mai fi util; lumea ea însăşi ar fi Dumnezeu. Există Dumnezeu pentru că există posibilitatea ca răul să existe. Ceea ce înseamnă că există Dumnezeu pentru că există libertatea[2], acea libertate iniţială care include posibilitatea păcatului. Răul e opera personalităţii responsabile. El e dovadă că există în om o adîncime interioară.

Raskolnikov, simbolul acesta obsedant, nu înseamnă altceva decît încercarea omului de

[1] Berdiaeff, N., „L'Esprit de Dostojewski", Tr. L. Julien Cain, Paris, Ed. Saint Michel, 1929, ed. a II-a, în 8—° 274 p. „La liberte", p. 74—75.

[2] Berdiaeff, *op. cit.*, p. 98.

a-şi dovedi libertatea, libertatea absurdă de a voi şi a făptui răul, chiar şi numai pentru a se convinge că-i stă în putinţă. „Să trăim după absurda noastră voinţă" cere personajul principal din „spiritul subteran" — „azvîrlind naibii logaritmii şi dînd cu piciorul raţiunii". Jocul liberei voinţe fie ea şi capriciu, răsturnarea concepţiei eclesiastice a „omului — clapă de clavecin", iată ce rîvneşte Rodion Romanovici Raskolnikov.

Dar libertatea există numai atîta timp cît dorinţa de libertate nu devine o obsesie. Raskolnikov nu e liber. Dorinţa lui de a-şi demonstra, ucigînd, libertatea de a făptui răul, îl determină să făptuiască răul. Raskolnikov urmează soarta raţiunii care se revoltă împotriva iraţionalului în numele raţiunii, şi care sfîrşeşte prin dezagregarea conştiinţei umane, sau soarta revoluţionarului care, fluturînd flamura libertăţii, sfîrşeşte în tirania cea mai crîncenă ca să apere libertatea.

„Un lucru pe care-l ştia Dostoievski, dar şi Nietzsche, e că omul lipsit de Dumnezeu e liber, îngrozitor de liber, că libertatea lui e tragică şi că-i este o povară şi o suferinţă"[1], scrie Berdiaeff.

O categorie a obsedaţilor de libertate la Dostoievski s-ar putea stabili, prin opoziţie cu cea a „luminoşilor" de tip Mîşkin sau Alioşa.

Primii, „tenebroşii", enigmaticii (Stavroghin, Verşilov, Ivan Karamazov), alcătuiesc latura desperată a concepţiei lui Dostoievski, experimentatorii tragici ai unei libertăţi neîngrădite. Se ridică însă ei împotriva vreunei ordini obiective? Au ei conştiinţa vreunei ordini obiective pe care doresc s-o înfrîngă? „Totul e permis" afirmă Ivan Karamazov tatălui său, otrăvit de nesiguranţă. Concepţie libertină şi a-cosmotică, dezorganizatoare. De ce atunci pedeapsa urmează crimei, chiar dacă ea nu se prezintă decît sub forma îndoielii?

[1] *Op. cit.*, p. 67.

Viziunea libertății anarhice se identifică aproape cu viziunea celui mai oprimant determinism.

Diferența e, schematic, doar că în determinism e vorba de presiunea unei forțe asupra unei plasme incapabile de rezistență, în timp ce libertatea anihilantă a anarhismului s-ar putea reprezenta grafic printr-un cuplu de forțe opuse dezbinînd individul.

Problema conflictului ar trebui completată, după noi, în sensul acesta:

→0←   ↓   ←0→

ciocnire — opresiune — dezbinare

Resimțirea primului mod al conflictului, ciocnirea, e cea a luptei obișnuite tragice, cu toate că o ciocnire poate fi foarte bine pe planul latențelor, interior, nu numaidecît manifestă. Conștiința Hedwigei din „Rața sălbatecă" de Ibsen e teatrul unei asemenea ciocniri: pe de o parte ideea de a fi produs dezastrul familiei fără să bănuiască, pe de alta dorința de a dovedi lui Hialmar Ekdal dragostea sa filială, o îndrumă la sinucidere.

Ibsen uzează însă, de obicei, de lupta obișnuită, externă, desfășurată între individ și societate, între minciună și adevăr, între dragoste și datorie morală etc.

Opresiunea e poate caracteristica unor drame ale lui Strindberg: „Le père", „Les maraudeurs". La Gide, într-o anumită scriere cel puțin, una din „Soties"-ele sale, cum le califică, în „Paludes", sentimentul tragic al opresiunii iese în evidență sub forma mai mult ironică a povestirii monologate[1].

E de altfel tragicul cel mai des întîlnit în plastică[2]. În dezbinare trebuie să recunoaștem însă forma tipic modernă a conflictului tragic.

[1] De asemănarea dintre viziunea modernă a contrastelor și amara ironie romantică își dă seama și Pirandello (V. „Umorismo", în Saggi, Mondadori, Milano, 1939).

[2] Atmosfera lui Rembrandt, Andreescu, Tintoretto, Piranesi.

Tragedia antică, cea clasică și bună parte din tragedia romantică erau bazate pe acțiune, pe conflicte de voințe în desfășurare, pe fapte.

Un anumit eveniment, un gest sau o acțiune susținută, a eroului tragic, îl făceau vinovat față de orînduirea obiectivă, certă și imuabilă a lumii. (Lucrurile sînt cu multă aproximație schițate aici, ca oriunde se încearcă diviziuni și clasificări).

Tragismul modern provine nu dintr-un conflict al voinței sau voințelor, ci din antagonismul, fie el și potențial, dintre conștiința lucidă și credința sentimentală, impusă voluntar, în același individ.

Aceste două concepții ale tragicului reprezentate în manifestările lor potențate, de Antichitate și de epoca modernă, permit o infinitate de concepții intermediare. Trecerea de la tragicul voințelor opuse la tragicul opoziției dintre funcțiunile aceluiași suflet, corespunde cu trecerea de la etică la psihologie, sau cu evoluția plasticii de la nud la portret[1]. E trecerea de la destinul tragic la figura tragică, recunoașterea realității unei complexități sufletești pentru care procedeul plutarhian al caracterului dominant nu mai era de folos.

Polaritatea naturii omenești, exprimată așa de divers aproape de toți artiștii mari (Christ și Antichrist la Dostoievski; Abraham și Iov, la Kierkegaard; Înger și măgar, la Arghezi; Don Quijote și Sancho la Unamuno) nu este în fond decît un fel de a afirma discrepanța internă, natura dualistă ori multiplă a omului, alternanțele lui continui, împerecherea contrastantă a facultăților succesiv dominante.

Ceea ce s-a numit de la un timp, constant, luciditate, este ceea ce am putea spune că

[1] cf. Oswald Spengler, „Le declin de l'Occident", Tr. M. Tazerout, Partea I, vol. II, Paris, N.R.F. 1931: „Les Arts plastiques", „Acte et portrait" (404—463).

intră drept element primordial într-un nou „mal du siècle".

Omul modern știe tot ce se petrece cu el: că o cunoaștere nu e posibilă, că atît și așa cum e posibilă, prin renunțarea la rațiune, ea nu e totuși comunicabilă. Că posibilitatea de înțelegere nu există, că o comuniune spirituală e o utopie, la fel cum o compasiune trupească e o înjosire, lipsită de afecția superioară. Că insul e singur, cu atît mai singur cu cît nu-și poate stabili limitele, nici față de realitatea naturală, nici față de societate. Că libertatea lui nu există, ori dacă există nu poate fi suportată, că viața e carne și că spiritul e carne (Unamuno!), și că va muri odată pentru totdeauna definitiv și deplin, fără reziduuri și fără înviere. Aceasta e domeniul a ceea ce știe omul modern. Luciditatea lui poate duce la două atitudini: la dezolare oprimantă, terifiantă, desperată viziune a neputinței proprii, ori la groază. Conștința neantului e ideea fundamentală a operei unui Kierkegaard, de pildă. Iar împrejurul conceptului de groază *(concept d'angoisse)* evoluează gîndirea lui îmbibată de tragism. Kierkegaard e însă tragic pentru că depășește desperarea. Simpla luciditate nu ajunge pentru ca tragic să existe. Așa cum ea se revelează omului modern, condiția omenească e tristă poate, e groaznică chiar, dar nu e tragică: lipsește antagonismul, contrastul, care să-i dea acest caracter. El se va găs numai la acele spirite care simt la fel de imperios, alături de nevoia de a diseca realitatea și de a-i smulge adevărul, nevoia de o altfel de realitate, fie ea și lipsită de adevăr, numai să nu prezinte caracterele acestea de naufragiu terestru, de Sahară universală, de vanitate a vanităților.

Capitolul lucidității teoretice trebuie completat cu cel al speranței, al setei sentimentale. Termenul e poate banalizat prin circulație, dar asta nu dovedește decît, mai întîi cît de extinsă e folosința lui, deci și sentimentul

căruia-i corespunde, și, al doilea, cît de moderne sînt caracteristicile acestea sufletești, care se formulează la fel la mine, la dumneata, la scriitorii considerați, deopotrivă.

Dezideratul sentimental postulează tocmai contrariul de ce-i servește rațiunea. Sete de cunoaștere, de libertate, de nemurire, de absolut, de mîntuire, pot părea oricît de copilărești sau de ridicole rațiunii; ele nu vor înceta să existe chiar dacă vor conteni să se mărturisească deschis. Nu constă oare întreg organismul creației în făurirea disimulată de visuri compensatorii, de lumi magice în care totul se petrece „ca și cum"...? Paul Valéry socotea că da, și unul din eseurile sale din „Variété" (I,) ne-o afirmă. Să fie vechiul contrast între pistis și gnosis, între lumea credinței și lumea științei? În nici un caz, antinomia „Luciditate-Sete", nu poate fi redusă la „pesimism-optimism". Pesimismul e de natură teoretică, poate uneori consecință a scepticismului; optimismul e de natură sentimentală, și în privința aceasta apropieri se pot face. Dar nici pesimismul, nici optimismul nu presupun conștiințe valorificatoare, cenzura care să aprobe sau să respingă atitudinea.

Pe cînd luciditatea se asociază cu o dorință înverșunată de a nu lăsa conștiința în care a încăput, pradă desperării funeste. Tendința spinozistă de conservare a existenței ca existență, sau poate instinctul darwinian, se opun la aceasta. Și, dimpotrivă, cîtă amărăciune nu se asociază cu făurirea continuă a iluziilor, de a căror irealitate sufletul nu uită niciodată, fără să înceteze totuși jocul, pentru că îi e indispensabil!?

Vivere e vedersi vivere, ar zice Pirandello.

Pensare e vedersi pensare, am parafraza noi.

În autoiluzionarea aceasta conștientă — care nu e deloc tot una cu cea din concepția răsuflat psihologistă a lui Konrad Lange, apli-

cată la contemplaţie, — în jocul acesta voit cu iluzia, găsim una din cele mai autentic tragice caracteristici ale sufletului modern[1].

Se petrece cu fiecare din noi ceea ce se petrece cu eroul pirandellian mascat sub ficţiunea lui Enric al IV-lea. Conştiinţa neviabilităţii iluziei coexistă voinţei de a dăinui în ea. Forma pe care o dăm vieţii poate să nu-i convină. Cu atît mai rău pentru viaţă! Apărăm cu orice preţ iluzia, adevărata noastră viaţă, odată ce viaţa reală e neant. Şi sufocăm viaţa reală silind-o să îmbrace iluzia, ca pe o cămaşă de forţă.

Cele de mai sus pot avea aspectul ridicol al unor simple divagaţii lirice. Acelaşi aspect a luat în ochii celor ce asistau la şarja lui Don Quijote împotriva morilor de vînt, persistenţa lui de a se crede în luptă cu giganţii. Quijotismul e caracteristica omului modern. Miguel de Unamuno, autorul unei cărţi de comentarii la viaţa lui Don Quijote şi a lui Sancho îl ridică numai la rangul de simbol naţional al Spaniei iberice, profund catolice şi profund pietiste, în luptă cu raţionalismul destructiv de suflete al Europei. Unamuno afirmă superioritatea imaginaţiei asupra inteligenţei, superioritatea poetului asupra omului de ştiinţă („Intelectualidad y spiritualidad", în Ensayos", IV, Madrid 1917, p. 205). Spirituali sînt, după el, adevăraţii gînditori, întrucît pentru ei există voinţa credinţei în eternitatea societăţii, în justiţia imanentă. Don Quijote ştie că luptă cu mori de vînt. Dar vrea să creadă că rivalii pe care are să-i răpună sînt giganţi, pentru ca fapta sa să capete măreţia luptei pentru un principiu, pentru adevăr, pentru bine, pentru iubire.

În resimţirea realităţii ca deficienţă şi nevoia de a o crede altfel, e justificarea însăşi a existenţei spiritului, a acelui spirit conştient

[1] Vezi şi Daniel Rops: „Rimbaud, le Drame spirituel". Paris, Plon, 1936.

că aparţine unui om din carne şi din oase, dar care nu se poate mulţumi să le slujească.

„Tot ce e vital e antiraţional, şi tot ce e raţional e antivital", scrie în „Sentimentul tragic al vieţii la oameni şi popoare", Unamuno. „Dar drace! adăugă el: Trebuie că această viaţă să fie gîndită, orice ar spune viaţa, şi ea această gîndire să fie trăită, orice ar spune gîndirea". („Le sentiment tragique de la vie", N.R.F., 1935).

Antagonismul etern dintre raţiune şi simţire e semnul adevăratei existenţe, iar desperarea pe care el o înseamnă e generatoare de acţiune spirituală. Din desperare naşte speranţa eroică, speranţa absurdă, speranţa nebună. („Le sentiment tragique de la vie", p. 196).

„Spero quia absurdum", ar fi trebuit spus, scrie Unamuno, mai curînd decît *„credo"* . . .

„Aşezaţi cîmpul de bătaie al lui Don Quijote în inima sa; faceţi-l să lupte ca să salveze, în ea, Evul Mediu de Renaştere, ca să nu-şi piardă copilăria; faceţi din el un Don Quijote interior, — cu un Sancho interior alături — şi spuneţi-mi un cuvînt despre tragedia comică" (p. 195)[1].

Discrepanţa tragică dintre conştiinţa neantului şi voinţa de a crede în eternitatea lumii apare chiar la acei scriitori care nu-şi pun direct problema. La Proust, de pildă.

Conştiinţa heraclitică a acestui memorialist înţelege ireversibilitatea timpului trecut şi totuşi, Don Quijote orizontal, ţintuit între perne de boală, Proust purcede imaginar la recucerirea timpului pierdut. Şi în vreme ce el îl caută în rememorarea maladivă a tuturor amănuntelor[2], cu asociaţiile pe care le-au trezit fie-

[1] Mai lesne de găsit: Unamuno, „Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli". Trad. Gilberto Beccaria e Odoardo Campa, Firenze, Rinascimento del Libro, 1937.

[2] Benjamin Crémieux: „XX-e siècle", Paris, N.R.F. 1924, ed. IX.

care, conştiinţa neîmpăcată cu ideea de a fi pierdut totul, a unui Kierkegaard (gînditorul privat. Iov), cu spinul lui „ar fi putut fi"[1] în carne, reclama în deşert repetiţia, acea miraculoasă *„restitutio in integrum"* a unei vieţi consumate greşit („La répétition", Paris, Alcan, 1933).

Dacă un tragic al lucidităţii pur şi simplu nu putem fi siguri că există, deşi am încercat să-l definim prin termenul de „tragic prin poziţie", voind să accentuăm astfel caracterul pasiv şi de tot lipsit de măreţie ori nobleţe, al personajului tragic din această categorie, apoi un tragic al dezbinării dintre luciditate şi sete (de mîntuire) nu mai e îndoială că există. Procesul tragic se consumă însă interior în lumea reflecţiei şi a simţirii. Există şi un tragic al voinţei derivat din antagonismul trădat mai sus: tragismul resemnării. Această a treia poziţie are rolul de sinteză între luciditate şi sete. Resemnarea înseamnă sforţarea voluntară de a continua o viaţă nevaloroasă — după cum afirmă luciditatea — şi dureroasă judecînd după chinurile setei de absolut.

Distingem o resemnare a renunţării, resemnarea ascetului, şi o resemnare la josnicia inerentă a cărnii şi vieţii, resemnarea cinicului, a sarcasmului. Amîndouă poziţiile sînt tragice: antagonismul, contradicţia internă a condiţiei umane s-a rezolvat aparent în două feluri, care sînt însă aspecte ale aceleiaşi atitudini: consolarea în dezolare.

Drept pildă pentru resemnarea renunţării: Signora Ponza din *„Cosi è se vi pare"*. Resemnarea cinică ni se pare a fi aceea a tuturor marilor ironişti, de la romantism încoace, în cap cu Bernard Shaw, care în *„Sainte Jeanne"*, în *„L'homme du destin"*, dar mai ales în *„Le disciple du diable"*, prin figura lui Richard Dudgeon, continuu flagelînd şi flagelîndu-se verbal, nu mai puţin gata de sacrificiu însă atunci cînd e vorba de a lua locul pastorului Anderson sub ştreang, ni s-a înfăţişat pe sine drept una din minţile cele mai conştiente de esenţa tragică a existenţei.

Shaw nu e un exemplu izolat. Aproape în oricare manifestare a omului modern se poate vedea teama ca nu cumva rostul existenţei, întrevăzut fugar într-o clipă de iluminare, să-i treacă din nou prin minte. Ancorarea în efemer, în acţiune, în sport, în competiţii, în lupte de stradă, e poate şi rezultatul unei năzuinţe centrifuge: imposibilitatea de a suporta singurătatea, a omului modern, e o dovadă că nu-i e plăcut să reflecteze atunci cînd rezultatele reflecţiei îi sînt întotdeauna tincturate cu amar. Omul de rînd are şi el undeva înfipt un spin în carne: năvala barbariei maşiniste l-a strivit. Incertitudinea duratei existenţei acesteia ameninţate din toate părţile, îi oferă un fel de beţie dionisiacă, un fel de dans al sfîntului Guy. Pîine! şi distracţii! ca să nu fie silit a da piept cu conştiinţa lui, asta cere omul-masă al lui Ortega y Gasset. Vulgaritatea lui vine din teroarea neantului intern, după cum agresivitatea maimuţelor se datoreşte fricii. Omul număr, omul de rînd, dacă nu cunoaşte resemnarea, practică dinamismul. Dar simte inconştient, dacă nu existenţa unui tragic de poziţie, cel puţin poziţia sa tragică.

[1] „L'écharde dans la chair", în Léon Chestov, „Kierkegaard et la philosophie existentielle", (Tr. Rageot et Schloezer, Paris, Plon, 1936, Ed. I în 8°, p. 384).

TRAGISMUL LUI PIRANDELLO

Se întîmplă cu Luigi Pirandello — scriitorul, a cărui apariție a contribuit nu puțin să clatine opiniile despre ceea ce cuprinde și ceea ce nu cuprinde spiritul italian — un fapt cu atît mai curios cu cît provine din dorința general vizibilă a criticilor de totdeauna, de a reduce extraordinarul la ordinar, la normal, prin categorii estetice: Pirandello rezistă încadrărilor. Obiceiul e ca etichetarea unui scriitor să se producă pînă cel mai tîrziu la moartea sa. Fenomenul literar Pirandelo rămîne în afara compartimentărilor criticii, cu toate că Pirandello-omul a încetat să-și rîdă de critici încă de cînd a încetat să mai rîdă de orice, afară doar dacă reacția aceasta pe care psihologii o socot socială, n-ar fi permisă în societatea spiritelor de dincolo de viață.

Însuși spectatorul obișnuit, lipsit de orice preocupări în legătură cu teoretizarea asupra artei, care s-a nimerit într-o sală de teatru cînd Pirandello ține afișul, va mărturisi la sfîrșit, cu nedumerirea hipnotizaților brusc readuși la conștiința de sine, că aventura subiectivă la care-l obligă piesa e dintre cele mai ciudate, odată ce rîsul se împletește atît de paradoxal cu teroarea unei opresiuni perpetue, în timp ce iluzia cea mai captivantă se vădește analizei căptușită cu o luciditate sfîșietoare.

Teatrul lui Pirandello, departe de a aparține uneia sau alteia dintre speciile genului dramatic, depășește însăși definiția teatrului, tot așa cum epica lui Pirandello, nu numai că nu admite încadrarea între romane, ori nuvele, ori schițe, dar lasă îndoială pînă și asupra chestiunii dacă e sau nu literatură, părînd a se alipi mai curînd categoriei operelor de reflecție, decît celor de sensibilitate.

Să fie cumva, împrejurarea aceasta, rezultat al aceleiași cauze care-l ducea să-și întemeieze conflictul multora dintre piesele sale pe dualismul „viață-formă", critica rămînînd să joace aici, față de literatură, același rol pe care literatura îl juca față de viață, în procesul de creație, așa cum Pirandello l-a intuit și demascat?

Dacă e așa, consecvența poate într-adevăr impresiona.

Și nu încercăm (de altfel nu e nici rostul eseului acestuia s-o facă) nici o siluire a normei tacite ce se desprinde din scrisul acestui dușman al normelor dar și al a-normalului. Alta e intenția noastră aici, în aceste cîteva pagini, care n-ar îngădui nici argumentarea necesară unei atît de dificile probleme. Conștientă de contradicția ce implică, fiindcă întrucît e critică, va nesocoti odată mai mult aversiunea celui de care vorbim, pentru forme, utilizîndu-le; iar dacă se dispensează de ele, nu va izbuti să prezinte nimic concludent, menținîndu-se în vîntul primejdios al „literaturizărilor" prețioase uneori ca făuriri, neinteresante însă sub raportul conținutului (antiteză pe care Pirandello n-a rămas fără să o fi văzut și formulat într-unul din studiile sale intitulate *„Arte e scienza!"*: „... orice operă de știință, scrie el, e știință și artă, după cum orice operă de artă e artă și știință"), tentativa noastră e cu mult mai modestă.

Problema ce abordăm e aceea a atitudinii lui Pirandello în fața vieții. Cel care ar fi putut fi socotit la fel de bine umorist și tragic,

n-a fost, desigur, nici una nici alta, cel puțin în sensul pe care comentatorii săi îl atribuiau acestor termeni, ireductibili prin definiție. Nimic într-adevăr în atitudinea mucalită și șoltică a celui ce-și aplică necontenit atenția la a distinge, în faptele care pretind calificative ca „mari", „sublime", „eroice", viciul de optică minuscul ce le-a făcut să apară ca atare; nimic din înverșunarea aceasta a intelectului incisiv, distrugător de iluzii prin simpla analiză lucidă a obiectului, în avîntul eroic, în sacrificiul dorit și căutat al individului măreț și orgolios, ce luptă, pre-știindu-și soarta, cu o întreagă ordine universală, de dragul unui principiu moral. Tragicul comportă, așa cum de la Aristotel încoace teoreticienii s-au obișnuit să-l înțeleagă, o măreție a vinei tragice, constînd într-un conflict cu destinul, în care eroul temerar să-și afle, fatal, căderea. Și numai amendînd concepția aceasta — pînă în cele din urmă voluntaristă și pragmatică, — a tragicului, ar putea Pirandello obține titlul acesta — pe care de altfel nu-l dorește, el numindu-se singur „umorist". Numai că, chipul său de a înțelege umorismul nu e cel obișnuit, permițînd, în ultimă analiză, apropierea de tragic; mai precis, de un anumit tragic: acel care scapă definiției cu catharsis, milă și teroare, a lui Aristotel.

Considerațiile de la care pornim sînt cele cuprinse într-o serie de șase studii, unele prezentate de Pirandello drept lecții ținute la *„Istituto Superiore di Magistero"* din Roma, altele publicate în diverse reviste, încă prin 1908, dar aproape necunoscute pînă cînd editura Mondadori din Milano, prin grija lăudabilă a lui Manlio Lo Vecchio Musti, le-a strîns, împreună cu altele, într-un elegant volum, intitulat *„Saggi"*, primul din seria operelor complete ale lui Pirandello.

Cum se întîmplă adesea cînd un artist teoretizează despre artă, avînd în față nu numai o anumită concepție de ceea ce aceasta tre-

buie să fie, dar chiar realizările estetice proprii, autorul acestor *„saggi"*, cu toate că referindu-se continuu la teoreticienii străini de arta sa, de timpul său uneori, și de limba sa cele mai adesea, nu face altceva totuși decît o serie de confesiuni, fie asupra celor ce crede despre opera sa, fie asupra sa însuși.

Dialectica din *„L'Umorismo"* întrebuințează frecvent termenul *„dolore"*.

Poate părea curios ca un umorist să vorbească atît de asiduu despre durere. Despre umoriști avem tot atît de false idei ca și despre tragici: e ceea ce crede Pirandello indignîndu-se împotriva înglobării, printre primii, a unor povestitori de anecdote hazlii, — dar fără alt scop decît provocarea rîsului, — ca Mark Twain. Se crede că umorism înseamnă ceea ce un estetician ca Jean Paul Richter numește comic clasic; satiră și vulgară farsă grosolană, derîdere a viciilor și defectelor, fără nici o compătimire sau milă, opunîndu-se comicului romantic, născut din compararea micii lumi limitate cu ideea infinită, generator de rîs filosofic, plin de toleranță, de simpatie îngăduitoare, rîs învecinat cu durerea. De deosebirea dintre aceste două feluri de a solicita reacția hilară ne putem da seama apelînd la exemplul literar al unei *„novella"* dintr-ale lui Boccaccio, în comparație cu vestitele *„Reisebilder"* ale lui Heine, ori cu *„Sentimental Journey"* al lui Sterne.

În studiul *„Un critico fantastico"*, publicat în același volum, Pirandello face apel la deosebirea — deloc alta în fond decît cea a lui Richter — între umorul clasic și umorul modern, pe care un umorist ca Alberto Cantoni o exprimă în forma dialogată a unei nuvele critice.

Neînțelegerea internă dintre rațiune și sentiment, suferința de a nu putea fi ingenuu ca oamenii clasicismului antic, i se pare lui Pirandello a fi la baza umorului lui Cantoni. Neputința de a deosebi „laturile dureroase ale

veseliei de laturile risibile ale durerii omenești“, continuul amestec al rațiunii în treburile sentimentului, sau invers, iată ce socotește Pirandello a fi izvor de literatură umoristică, cel puțin pentru ascuțitul scriitor de care vorbește.

Însă dacă îi e ușor să stabilească originea caracterului umoristic al literaturii altora, nu tot așa de simplu pare proiectul atunci cînd opera asupra căreia are de discutat nu mai e opera altuia.

Poate interveni aici dificultatea de a alege, din mulțimea sentimentelor care-și cereau expresie atunci cînd munca de elaborare era în toi, exact pe acelea care au făcut să rezulte umorul. Dar poate — și mai probabil că acesta este motivul — literatura pirandelliană nu se pretează așa de repede la discriminări critice de felul acestora.

De altfel, rolul criticii de a reflecta asupra creației, ulterior închegării ei în forma expresivă, pare îndeplinit la Pirandello tocmai de ceea ce ia, pentru spectator, aspect de *„pointe“* umoristică: amestecul necontenit al reflecției lucide în actul concepției poetice, în întreprinderea organizării imaginilor; dedublarea scriitorului aservit sentimentului generator al operei, care se vede, la un moment dat, pe sine. Reflecțiunea inclusă în germenele simțirii pune imaginile și ideile în contrast între ele. Spinul reflecției se manifestă ca activitate intrinsecă, și nu ca materie componentă a operei de artă. Procesul creației e la Pirandello *„creare e sentirsi creare“*, tot așa cum procesul vieții era *„vivere e sentirsi vivere“* pentru ființa umană.

Imaginile, așadar, asociate prin asemănare ori contingutitate, se prezintă, după intervenția lucidității incisive, în contrast. Lumea iluzorie pe cale de organizare amenințată a fi compromisă, procesul de creație a fi suspendat, afară doar — și aici intervine condiția primordială a existenței umorului — dacă nu

va prefera să prezinte, odată cu ficțiunea creată, și mecanismul creației ei, odată cu iluzia adică, trucul care o prilejuiește; cu alte cuvinte distrugerea iluziei ca iluzie cu pretenție să se substituie realității, și constituirea ei ca unul din elementele componente ale unei realități duale.

Nu e greu să vedem în procesul astfel prezentat într-un *„rall'enti“* cinematografic, structura unei piese ca „Șase personaje în căutarea unui autor“, în care cele șase ființe descumpănite de viață și căutînd un principiu regulator în artă, se oferă directorului de teatru, spre a li se fixa, într-o piesă, viețile amenințate să se risipească. Surprinderea nu are margini cînd se recunosc în actori, caricaturizați, schematizați, anulați ca viață, supuși formei. Apariția „rolurilor“ pe scenă odată cu aceea a modelelor lor vii, provoacă în privitor sentimentul acesta al contrastului ireductibil, care nu e, cu tot rîsul ce-l întîmpină, scutit de consecințe de ordin subiectiv, ca teroarea în fața acestei antinomii care cere ori sacrificiul vieții în ceea ce are mai viu: neprevăzutul — ori pulverizarea ei, ca rezultat al acceptării acestui neprevăzut, ce exclude orice normă regulatoare.

Ficțiunea voită, iluzia conștient alimentată pare să fie tema unei drame ca Enric IV, al cărei personaj principal, exclus din viață printr-o nebunie vindecată după 20 ani, dîndu-și seama de imposibilitatea de a șterge urmele timpului, ca și de neputința de a se reintegra în viața reală al cărei curs necontenit nu permite întoarceri, acceptă resemnat existența de a doua mînă pe care i-o oferă nălucirea plăpîndă ce-și întreține dureros, contrapunctînd-o cu luciditatea perfectă a autoflagelanților mintali.

Problema ar fi interesantă — și atîta tot — dacă ea s-ar restrînge la „cazuri“. Devine însă

acută atunci cînd pintenul ei îmboldește conștiința fiecăruia dintre noi, cu insinuarea perfidă că, de fapt, acesta ar fi procesul existenței noastre, nevoită a-și nega dezamăgirile de fiece clipă sub raportul cunoașterii — insuficientă și inadecvată —, sub raportul înțelegerii (incomunicabilitatea indivizilor închiși fiecare în lumea de reprezentări pe care și-au creat-o și pe care n-o pot împărtăși din lipsa unei experiențe trăite identic de ceilalți, a fost bine pusă în lumină în articolul despre Pirandello în volumul *„Studi sul Teatro Contemporaneo“*, de Adriano Tilgher), sub raportul libertății, în fine (*ineluttabilità delle Forme*, după cum formulează același critic, dînd exemplu pe Mattia Pascal, eroul unei insurecții pirandelliene împotriva determinismului social).

Negarea evidenței și înlocuirea ei printr-o construcție mai convenabilă, nu se poate efectua cu rezultate absolute. Rămîne undeva, nu de tot înnăbușit, geniul răuvoitor al lucidității care demască falsul, reflecția care întrerupe creația. Nevoia însă de a menține existența, în calitatea ei de existență, dictează eliminarea inoportunului oaspe. Lupta continuă între ficțiunea care trebuie să se mențină, pentru ca viața să nu se năruie copleșită de neliniște, pe de o parte, și luciditatea distrugătoare de iluzii pe de alta, e ceea ce — ajutați de aplicarea la realizările sale — trebuie să înțelegem din cele ce Pirandello ne spune despre umorism.

„Nella sua anormalità, non puo esser che amaramente comica la condizione d'uno che si trova ad essere... a un tempo, violino e contrabasso; d'un uomo cui un pensiero non puo nascere che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir si, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir no; e tra il si e il no, lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita“ ...[1] (*„Saggi“*, p. 15).

Cu neputință să nu ne întrebăm dacă specia aceasta amară a comicului mai e sau nu comică. Dacă nu cumva perspectivele metafizice pe care le deschide umorismul astfel înțeles, apelul continuu la conștiința unei condiții omenești fatale, se întîmplă să țină tocmai de ceea ce e opus comicului, de tragic[2]. Faptul că reacția spectatorului e rîsul, nu trebuie să ne înșele. Că personajul însuși rîde nu semnifică iarăși nimic în sensul acesta. Și „omul cu masca“ al lui Marlowe rîde și rîsul lui nu e luat deloc drept comic. Psihologia mai nouă a dovedit că rîsul poate fi altceva decît rezultatul unei euforii organice, ori reflexul fiziologic al unei aprehensiuni cu tonalitate plăcută.

Dacă numai reacția hilară, antagonistă față de încordarea fizică ce-și cere numaidecît destindere, ar fi cucerirea psihologiei, și încă ar fi mult pentru punctul nostru de vedere. Există un rîs al tristeții resemnate, un rîs al nefericirii; Pagliaccio e un personaj viu și nici un preocupat de literatură nu-l ignoră. Însă rîsul lui Pirandello — ca și cel al lui Bernard Shaw, de altfel — are o semnificație mai adîncă decît atît. Tristețea e un sentiment cu rădăcini în sensoriu: excitanți neconvenabili provoacă senzații dureroase. Reprezentări nefavorabile individului scad tonusul vital,

---

[1] În limba italiană: „În anormalitatea sa, condiția unuia obligat să fie în același timp vioară și contrabas, nu poate fi decît comic amară; ca și aceea a unui om în mintea căruia dacă s-a născut un gînd, acesta este imediat însoțit de un altul, opusul său, contrariul; la fel cel care pentru un motiv sau altul vrea să spună da, dar apar două sau trei alte motive care-l constrîng să spună nu; și rămîne suspendat între da și nu, perplex pentru tot restul vieții“...

[2] De aceeași părere e și — printre alții — Pietro Mignosi: *„Il segreto di Pirandello“*, La Tradizione, Palermo, 1935.

prilejuiesc un metabolism imperfect. Rîsul, dacă-i urmează, nu provine din conștiința nici unui contrast. În dezbinarea interioară a individului pirandellian — pentru că erou nu-i putem spune, lipsindu-i complet măreția — există zarea dureroasă a unui antagonism implacabil între elemente care ar trebui să colaboreze pentru ființarea insului. Poziția omului sfîșiat de mișcarea contrară a propriilor sale mădulare spirituale, dacă se poate spune, nu e numai tristă: e tragică. Ea sugerează neînduplecarea unei fatalități imanente, care chiar dacă nu e atît de general simțită ca destinul oamenilor vechimei, nu e mai puțin fatalitate.

Dacă sentimentul acestei fatalități se traduce în alte cazuri, la Dostoievski sau chiar la frematătorul Papini, prin disperarea pumnilor strînși și a blasfemiei aruncate spre ceruri, prin disperarea nihilistă uneori, resemnarea la care e supus omul pirandellian, ascet (Signora Ponza din *„Cosi è se vi pare“*, ori Don Cosimo Laurentano din *„I vecchi e i giovani“*), ori cinic (Lamberto Laudisi nu e decît unul din cazurile așa de frecvente), traduce dezolarea conștiinței aceleiași fatalități, îndreptățindu-ne astfel să socotim, într-un sens însă cum am arătat sumar, cu totul altul decît cel scolastic, aristotelic, producțiile de care ne-am ocupat, tragice.

Ceea ce nu înseamnă totuși că avem pretenția de a fi tranșat problema Pirandello.

Tragic e acest mare lucid, atîta cît tragici sîntem toți oamenii secolului. Funciar, categoria aceasta e implicată de oricare alta. A descoperi cărei categorii estetice aparține umorismul lui Pirandello — în interiorul lucidității tragice moderne (și aici e numai, poate, de preț intervenția noastră, dacă e), — iată sarcina criticii, în cazul în care socoate că mai poate fi de folos în problema, încă deschisă, „Pirandello“.

DESENUL LUI LEONARDO CA EXPRESIE A EXPERIENȚEI SALE SPIRITUALE

(Încercare de critică configuratistă)

Încercarea de a judeca opera unui artist altfel decît prin raportarea la împrejurările biografiei sale exterioare, redusă adică la cronologie, este o aventură care nu putea ispiti un istoric de artă, atîta vreme cît disciplina profesată îi circumscria domeniul de activitate înăuntrul idealurilor istorice sau cel mult descriptive.

Sub impulsul progreselor neîncetate ale științelor noologice care și-au însușit îndrumarea structuralistă și tipologistă a epocii, istoria artei cată să-și adapteze țintele și căile, spiritului antiistorist și antinaturalist al momentului cultural, postulînd intuiții verticale acolo unde analizele circumlocutorii se dovedesc prea puțin în stare de a-și limpezi obiectul. Estetica și-a definit și ea, nu de mult, poziția, ca disciplină autonomă, datorită conversiunii sale oportune la fenomenologismul triumfător în filosofia vremii, cu tendința de a surprinde și fixa, formulînd-o logic, esența fenomenului estetic.

Necesitatea de a considera realitatea în sine însăși, în esențialitatea ei și nu în modalitățile sale genetice, în felul producerii ei adică, sau în efectele pe care le determină, — nevoia de a opera cu datul însuși și nu cu simptomele-i prognostice ori cu cauzele lui ipotetice, dorința de a elabora o descripție defini-

torie, surprinzînd elementele permanenței obiective în locul unei aproximative explicații cauzale, se face simțită în disciplina noastră, cu aceeași putere cu care s-a impus celorlalte. Structura proprie a obiectului, modalitățile sale de organizare, iată ce interesează, înaintea referințelor de stare civilă. Cine caracteriza opera de artă ca pe un mod special de organizare a materiei și de compunere a datelor conștiinței, aducea, oricît de incompletă, de sumară și de provizorie poate părea definiția, un serviciu incontestabil înțelegerii critice.

Departe de a înlătura total metoda pozitivistă a speculațiilor cauzalistice și a cercetării efectelor determinate de operă, metodă pe care o socotim prețioasă într-o anume privință și cu anume măsură, nu vom considera o neiertată alunecare incursiunea psihologistă cînd și cînd, sprijinindu-ne pe faptul de experiență după care nimic nu e mai puțin critic decît monismul metodologic, care presupune încrederea nelimitată în posibilitățile infailibile ale metodei adoptate.

Pentru înțelegerea artei lui Leonardo da Vinci, de pildă, care ne preocupă acum, nici o autointerdicție nu ne înlătură de la considerarea ei prin prisma biografiei. Un sentiment de inadecvare a atitudinii noastre ne încearcă însă atunci cînd nu ne adresăm spiritului cu mijloace identice acelora de care el s-a servit să se exprime.

Analiza fenomenologică, țintind la tipologie structurală, nu poate fi decît binevenită într-un tărîm de realizări ale unui spirit întreg, care nu s-a fragmentat, de bună seamă, exprimîndu-se, ci s-a oferit total în fiecare din actele sale.

Realismul integralist pare mai autorizat în materie de acte spirituale, decît asociaționismul, moștenire funestă a psihologismului.

Să se recunoască sau nu, artei lui Leonardo, caracterul cognitiv, preferința pentru metoda descripției fenomenologice nu e mai puțin îndreptățită: oricum, ea este o mărturisire a spiritului, o confesiune omenească concretizată, o articulare în limbaj, obiectiv receptibil, a fondului celui mai intim al omului pe care-l aduce în ochii criticii patru veacuri după săvîrșirea sa pămîntească.

Nu e indiferent, desigur, că a trăit între 1452, și 1519, că a fost școlarul lui Verrocchio, că a peregrinat pe la curțile principilor italieni sau străini, cîți i-au pus la dispoziție mijloacele să-și continue experiențele de mecanică, fizică, anatomie etc. Oricît de interesant ar fi însă romanul vieții lui Leonardo, el nu este unic pentru vremea sa, și cu drept cuvînt se vor găsi amatori care să obiecteze că viața lui Marco Polo de pildă nu e întru nimic mai puțin palpitantă, poate dimpotrivă, fără ca asta să însemneze totuși o ierarhizare în favoarea unuia sau celuilalt, dar nici o explicație a faptului că primul ne interesează prin prezența sa în lumea valorilor actuale, în vreme ce al doilea doar ca o ilustrare a stilului de existență al oamenilor unei epoci trecute.

Dacă n-avem, așadar, de ce să ne ferim a apela la o explicație biografică uneori, pentru limpezirea unei probleme din complexul leonardian, nu e mai puțin adevărat că nu de aici așteptăm esențialul.

Biografia și cronologia, referindu-se la coordonatele spațiale și temporale ale unui fenomen a cărui esență rămîne necunoscută, scapă un lucru pe care de abia cu mare greutate l-ar putea oferi reconstituirea literară, viața romanțată: imaginea acestuia.

Cum însă viețile romanțate sufăr în general de subiectivism, personajul urmărit fiind adesea doar un pretext de literatură pentru autor, care-i împrumută atribute — necesare unității literare a caracterului, — ori pur și

simplu deziderate etice departe de a corespunde adevărului istoric, pe de o parte; cum pe de alta, scrierile de acest gen au la bază un material pe care omul de ştiinţă îl poate utiliza direct cu mai mult profit, chiar şi numai pentru a-şi forma o imagine despre fiinţa omenească a artistului respectiv, numai recursul nemijlocit la operă poate sluji cu adevărat.

În posesia unui concept al artei înţelese — conform doctrinei purei vizualităţi, — drept claritate a vederii autonome, urmărind deci realizarea unei istorii a artei care să însemneze istoria văzului artistic, — este de la sine înţeles că vom privi opera lui Leonardo cu ochiul specializat al criticii configuratiste, dornică să descopere înainte de orice, elementele vizualităţii proprii artistului, pentru a pătrunde prin ele, pe poarta limbajului însăşi de care s-a servit acesta exprimîndu-se (deci pe drumul indicat de chiar natura operei, neriscînd adică o atitudine inadecvată), dar pentru a pătrunde dincolo de ele. Conştienţi de imputările care se aduc curent sistemului acestuia de critică impersonală, de istorie a artei fără nume proprii, poziţia noastră va încerca de la început să ocolească greşeala de a elimina din consideraţiile criticii, individualitatea artistică, unicitatea inimitabilă a personalităţii studiate, valoarea profundă, omenească, a creatorului. Geniul este şi pentru noi, ca pentru accepţia comună a opiniei generale, mai interesant decît realizările sale obiective, şi cu nici un chip n-am accepta să înlăturăm misterioasa şi via prezenţă a spiritului său ardent, dintr-o pagină în care locul de onoare ar fi cedat elementelor abstracte, inexpresive în ele însele, odată smulse din conceptul global al instrumentelor utilizate de spiritul operei în năzuinţa sa de obiectivizare. Mijloc de expresie, desigur, şi numai atît, elementul vizual (linie, suprafaţă, culoare, volum) este totuşi semn, exteriorizare a unui conţinut spiritual şi, în această ipostază, barieră obligatorie de intrare în cetatea spiritului creator.

Considerînd opera de artă sub această dublă perspectivă, de semn al unui conţinut omenesc şi de semnificaţie inclusă într-un sistem obiectiv de exteriorizare, sîntem conform spiritului modern al criticii de artă, care adoptă metoda morfologică în descifrarea elementelor expresive, considerate în sine şi nu în ceea ce le determină, pe de o parte, pe de alta urmărind necurmat semantic latura ascunsă a sensurilor personale, forţa intuitivă originală a procesului creativ, înainte de cristalizarea lui definitivă. Alternanţa între metoda morfologică a criticii configuratiste, formale şi metoda semantică a criticii conţinutiste, romantice, sentimentale, poate produce deopotrivă efecte nefericite, de hibriditate grotescă, de morganatică împerechere, lipsită de consecvenţă, dar poate fi în aceeaşi măsură, după cum e mînuită cu mai multă sau mai puţină pricepere, sinteza dorită. Simţul dozărilor şi al subtilităţii nuanţelor intră însă între calităţile cerute criticului, în egală măsură cu îndrăzneala armonizării stridenţelor şi a acordării celor mai disonante tonuri.

Nu e vorba, mai sus, de a readuce pe teren vechea dispută dintre formă şi conţinut. Este o cucerire înveterată a criticii de artă, indestructibila lor fuziune în obiectul estetic, cucerire înceată şi migăloasă, e drept, care a suscitat o mulţime de împotriviri, dar care s-a impus totuşi, dacă nu altfel, cel puţin prin prestigiul formulei lui Benedetto Croce: intuiţie = expresie.

Validitatea schemelor vizuale de categoria celor ale unui Wölfflin, de pildă, pusă la îndoială de partizanii hegelieni ai criticii idealiste, atît de modern combătuţi de Francesco De Sanctis[1], este metodologic susţinută, văzîndu-se în ele „elemente esenţiale şi fundamen-

[1] Francesco de Sanctis: „Pagine sparse", Bari, Laterza.

tale, conducătoare ale judecății critice". Nu vedem care ar fi pricina pentru care, odată acceptat că orice artă este limbaj, nu s-ar admite și pentru schemele limbajului acestuia figurativ, pictura, caracterul de spiritualizare admis pentru vocabulele limbajului fonetic. Elementele vizualității nu rămîn simple particule inexpresive, așa cum, lipsite de funcția integratoare a sensului logic, ar rămîne de pildă sunetele care se transcriu alfabetic de la a la z. Forța care acordă valoare funcțională unora, în vorbirea omenească, este același sens spiritual, care încercînd să se comunice pe sine ridică totodată la rangul de instrument expresiv elementele inexpresive ale alfabetului plastic. În acest înțeles, schemele formale sînt scheme formale numai în măsura în care pot da formă intuiției ce le utilizează cu rosturi expresive. Iar intuiția artistului este în stare a fi surprinsă de critic, numai în măsura în care i se suprapune, într-o îmbinare organică, schema formală. Manifestare a vieții spirituale, arta pune odată în plus pe tapet problema discutată a întîietății sau ulteriorității conceptelor. Disputa medievală a universaliilor, se încheie în estetică întocmai ca în dialectica scolastică, trecînd din poziția realistă (*ante rem*) prin poziția nominalistă (*post rem*), către mediația lor (*in re*).

Atîta poate criticul surprinde din mărturisirea spiritului într-o operă de artă, cît a putut fi captat în forme obiective, în semne. Atîta valoare spirituală au formele acestea, cîtă forță intuitivă le străbate dindărătul lor. Elementele purei vizibilități se comportă întocmai ca, în epistemologie, conceptele. Și după cum în miezul gîndirii unui filosof nu se poate pătrunde decît studiindu-i termenii pentru a-i analiza conceptele, înainte de a descoperi cum sînt ele utilizate, tot așa viziunea spirituală despre viață și lume a unui artist plastic cere, pentru a putea fi discriminată, cunoașterea prealabilă și exactă a mijloacelor sale de ex-

presie. Șurubăria nedemnă a oricărui artificiu odată demascată, s-ar părea că prin înțelegerea mecanismului se minimalizează efectul scontat de autor. Iată de ce nu trebuie pierdută niciodată din vedere transfigurarea operată de acesta asupra uneltelor sale prin integrarea lor funcțională în concertul unei texturi polifonice de intenții expresive, care să le transsubstanțieze, dacă se poate spune, făcîndu-le să participe la ideea viziunii globale. Dificultatea analizei unei opere de artă plastică izvorăște din faptul simplu că pornim întotdeauna de la aspectul definitiv al unei opere, de la considerarea ei globală, din lăuntrul efectului artistic, iar nu din afara lui. Calitățile de intuiție, de simpatie, și de receptivitate ale unui contemplator, cu cît sînt mai accentuate, cu atît efectul operei se va realiza mai deplin, împiedicînd în felul acesta întreprinderea obiectivă și răbdurie a explorării analitice, care reclamă, înainte de orice, luciditate critică, mobilitate liberă a inteligenței, lipsă de *parti-pris* sentimental. Spiritul științific de disecție analitică nu poate funcționa sub imperiul oprimant al unei transe pasionale. Cu cît legătura simpatetică între spiritul artistului și spiritul contemplatorului va fi mai puternică, fie această legătură stabilită chiar prin operă sau numai prin ea, cu atît mai dificil se va putea realiza, în conștiința criticului, starea de disponibilitate intelectuală, de vacanță afectivă, necesară unei operații analitice.

Pornind de la impresia globală produsă asupra contemplatorilor de vederea unei opere ca G i o c o n d a, întrebarea primă a acestora cu greu am putea crede să poarte asupra mijloacelor artistului. Ceea ce izbește întîi, și e firesc să fie așa, de vreme ce însuși artistul urmărește efectul acesta, este seducția atmosferei de mister, halucinația hipnotică, selenară, a pînzei. În fața panoului de la Luvru, chiar criticul cel mai raționalist se poate simți

furat de farmecul straniu, inexplicabil al tabloului, de sentimentul obscur, greu traductibil intelectual, ce se degajă din întregul cadru. Nu tot același lucru se întîmplă însă în cazul cînd ne aflăm în fața cartonului lui Leonardo, de la Muzeul Condé din Chantilly, ce reprezintă o schiță pentru *Gioconda*. Interesul spectatorului merge aici înspre observarea detaliilor tehnice, înspre descoperirea meșteșugului practic al artistului, înspre surprinderea articulațiilor țesăturii de linii, înspre descoperirea misterului prin care artistul obține o atît de excelentă figurare a obiectului, pe de o parte, o atît de subtilă expresie a sentimentului, pe de alta. Nevoia de a recurge la desen, la schiță, la studiu, la eboșă, pentru a putea înțelege procesul de clarificare a viziunii unui obiect și succesivele lui cîștiguri, a fost resimțită, printr-o elementară lege a trecerii de la simplu la complex, de toți criticii artei.

Ea se impune cu atît mai mult, pe lîngă faptul că ne poate descoperi variațiile succesive ale motivului, cu cît într-un desen, — deci într-o operă care nu-și găsește rostul în ea însăși, fiind de cele mai multe ori gîndită ca exercițiu premergător al unei pînze, asemenea fișierului filosofilor, — datele antinomice, soluționate în opera definitivă, se pot găsi încă nesintetizate.

Spontaneitatea care caracterizează genul acesta, „*imediatezza*“ ce se presupune a fi fixat aspectul unei realități instantanee, lipsa de căutare a efectului artistic, fac din desen un auxiliar de neînlocuit al criticii, mai cu seamă cînd e vorba de critică configuratistă.

Avînd a studia elementele care recompun plastic viziunea originară a artistului, critica bazată pe vizibilitatea pură va găsi putința de a le urmări atunci cînd ele n-au fost încă topite în simfonia totală a operei definitive. Pentru a deosebi timbrul specific al fiecărui instrument din concertul celorlalte, e nevoie să-l fi auzit întîi singur.

Pentru a urmări linia lui Leonardo de pildă, într-un tablou terminat, e nevoie să o fi văzut întîi nealterată de umbre sau culoare.

Pentru a stabili cu valoare de judecată apodictică dacă stilul lui Leonardo este linear sau pictural, dînd aplicație astfel primei „categorii intuitive“, primei scheme stabilite de unul din teoreticienii purei vizibilități, H. Wölfflin, se impune să fi studiat întîi funcția liniei — ca mijloc expresiv — la Leonardo.

Din fericire, operația e posibilă. Marele număr de foi manuscrise ale maestrului lombard, păstrate datorită amicului și școlarului său Francesco Melzi și transmise printr-o interesantă odisee abia în 1637, bibliotecii Ambrosiana, sub forma unui codex de 13 volume, apoi cele ce se găsesc azi la Royal Library of Windsor, cele 17 manuscrise de la Biblioteca Națională din Paris, în fine cele de la Trivulziana (Milano), de la Torino, Modena, Florența și Roma, au cunoscut continuu comentatori și reproducerile în facsimile abundă.

Edițiile, populare chiar, nu uită să adauge planșe cu reproduceri, și multe din ele redau gravurile din edițiile vechi, executate după desenele originale. Mijloacele moderne, întrebuințate astăzi în grafică, permit studierea desenelor răspîndite în Europa, cu aproape același folos pe care-l oferă originalele.

Chiar o ediție îndeajuns de puțin aristocrată, ca aceea a colecției „*Klassiker der Kunst*“, prezintă 250 de planșe după desenele lui Leonardo, din toate bibliotecile în care se păstrează, din toate epocile vieții artistului, din toate genurile abordate de el.

Impunînd analizei noastre rigorile unui studiu de material vom căuta să stabilim tabulele metodei baconiene, de prezență, de absență, de grade — „variațiile concomitente“ în fine, ale fenomenului urmărit: linia.

Pentru a evita orice confuzie, este necesar să precizăm de la început că nu traiectul corpului ascuțit pe hîrtie ne interesează, nu

orice urmă a peniței, minei de plumb sau cărbunelui, ci numai conturul obiectelor desenate. Linia poate servi uneori drept hașură, repetîndu-se pentru a înlocui optic o umbră continuă. În această calitate, determinată numai de materialul întrebuințat, linia nu ne interesează deocamdată. Rolul în care voim s-o surprindem este acela de a delimita, de a despica mediile fizice unul de altul: solidul de atmosferă, masele de ambianța lor, imaginea propriu-zisă de mediul în care apare.

O viziune artistică se definește față de alta, după soluția de continuitate între chip și cadru, între imaginea principală și culisele ei, pe care o adoptă artistul. Soluția aceasta de continuitate comportă, *grosso modo,* trei modalități:

1. Accentuarea fermă a conturului imaginii pentru a o individualiza de rest, prin circumscrierea continuă și exactă a limitelor sale. Idealul acestui mod de a vedea e geometric, țintind la preciziunea tranșată a viziunii, riguros atentă la limite și proporții. Este ceea ce s-a numit stil linear, suspect de raționalism și asimilat totdeauna ideii de clasic: nevoia de izolare a obiectelor, de claritate și de distincție a lor, de ordine și măsură este prin excelență apanajul clasicismului, în viziunea căruia ideea, conceptul abstract, arhetipul rațional, țin locul obiectului.

Viziunea aceasta este proprie spiritului toscan al quattrocento-ului, și reprezintă primul stadiu al unei evoluții a cărei dialectică se poate urmări ciclic în istoria artei.

2. Al doilea rol pe care poate să și-l asume linia conturului este acela de a despărți nu numai imaginea de rest, dar chiar planurile și suprafețele aceleiași figuri, între ele. Necesitatea de a sublinia volumele plastice și de a marca intersecția planurilor diverselor părți care compun o figură, în toată corporala ei existență obiectivă, este o necesitate legată de un Weltanschauung mai modern, provenit din

incorporarea experienței mișcării fizice, contestată de concepția statică a clasicismului, încorporare realizabilă pe calea la fel de contestată a simțurilor, mod inferior de cunoaștere. Este viziunea stilului plastic.

Nevoia de a individualiza, comună stilului plastic și celui linear, are aspecte diferite în fiecare din ele. În viziunea lineară, individualizarea obiectelor corespunde unei nevoi raționale ca operația clasificării sau a diviziunii în specii și genuri. Izolarea obiectului este căutată mai mult pentru a-l putea îngloba, fără putință de confuzie, ideii generale, conceptului, tipului său ideal. Stilul plastic urmărește individualizarea obiectului pentru a-i putea mai ușor resimți unicitatea. Individualismul stilului plastic se bazează pe noua — în Renaștere — achiziție empirică a minții omenești: realitatea schimbării; posibilitatea mutației; labilitatea realului. Teza, esențial empirică, naturalistă, modernă pînă la un punct, este a lui Galileu *(Eppur si muove!)* și Bacon. Iar în măsura în care Leonardo e un empirist — și este! — senzualismul mușchiular al formei plastice în deformările pe care le operează în volume mișcarea, nu-i este străin. Trecerea de la viziunea lineară la viziunea plastică implică, după cum s-a mai remarcat probabil, mutarea accentului de valoare de pe elementul intelectual, asupra elementului senzual, adesea instinctual și volitiv poate, niciodată lipsit de voluptatea tactilă a formei, a densității volumului corporal. Este deosebirea știută dintre cerebralismul olimpic al clasicismului și păgînismul Renașterii dornice de concret. Și este trecerea de la o lume a numenului la o lume a aparenței fenomenale. De la transcendent la transcendental.

Pollaiuolo și Michelangelo pot ilustra stilul plastic cu aceeași pregnanță cu care Piero della Francesa sau Uccello reprezentau prima diviziune.

3. În fine, linia conturului poate să aibă rolul dimpotrivă, de a uni mediul ambiant cu figura, de a le face să se întrepătrundă, de a le împăca într-o sinteză ce se traduce obiectiv prin atmosferă şi subiectiv prin omonimul său afectiv: atmosfera psihică. Conturul nu mai e îngrădirea obiectului, ci integrare a lui în viaţa ambiantă. Nevoia de a reprezenta lucrurile într-o continuitate paradisiacă, fără salturi şi hiaturi, fără adversităţi şi opoziţii ireductibile, este de natură afectivă. Oriunde se postulează armonie e semn că sufletul osteneşte să mai lupte, strîns în cleştele atîtor antinomii. Viziunea propriu-zis picturală, pe care o prilejuieşte această a treia soluţie de continuitate între obiect şi mediu, este de data aceasta produsul unei adevărate năzuinţe de continuitate, de pacificare, de sinteză. Apelul la ajutorul muzicii nu răsună decît ieşit din nevoia afectivă de pace. Şi viziunea picturală este corespondentul vizual al melosului adînc al sufletului omenesc. E dificil de stabilit dintr-o dată, care este caracterul liniei în viziunea picturală: sorţii cei mai mulţi de adevăr i-ar avea ipoteza că linia întreruptă, discontinuă, este cea mai adecvată pentru a marca întrepătrunderea mediilor fizice: cel solid cu cel atmosferic. Colaborarea atmosferei la forma imaginii nu poate fi, în caz că lipsesc culoarea şi umbra, mai perfect figurată decît prin întreruperea liniei, pentru a permite sugestiei să completeze felul în care se continuă de-a lungul ei, colaborarea reciprocă şi armonică a diverselor densităţi corporale la formarea imaginii.

Linia picturală nu are numai particularitatea de a fi întreruptă, punctată uneori, lăsînd să evadeze prin supapele ei, fulgerele materiei incluse, pentru a augmenta sentimentul vieţii dominant în operă. Viaţa nu se serveşte de expresie directă, ci de sugestie simpatetică pentru a se comunica. Linia proprie viziunii picturale — tocmai în scopul de a su-

gera continuitatea ambiantă-obiect, — variază adesea în grosime. Nu mai este linia abstractă cerebrală, a conturului care delimitează, menţinîndu-se în lipsa de dimensiune concretă a ficţiunilor, a ipotezelor, ci este o linie reală, care antrenează sensuri de mişcare şi rezonanţe vizuale complexe, în care intră amintirea luminii şi umbrei şi a modificărilor lor provenite din valoarea tactilă specifică a materiei pe care cad. Linia picturală suplineşte prin neregularităţile ductului ei, ritmul viu al complexităţii viziunii realizate în toate elementele sale. Ea este o linie capabilă să accentueze sau să acopere, să reliefeze sau să şteargă valorile inefabile ale luminii şi culorii absente.

E cunoscut apoi că viziunea picturală este o viziune „îndepărtată", spre deosebire de viziunea plastică, marcînd prin natura însăşi a simţului tactil, apropierea. Continuitatea postulată de prima este fuzionarea aparentă a senzaţiilor optice, la o distanţă oarecare de obiect, în timp ce viziunea de tip plastic, cercînd să redea nu fenomenul, ci substanţa lui materială, nu aparenţa, ci realitatea însăşi fie ea şi în mişcare, dibuie incoerent realităţi disparate, izolate, entităţi juxtapuse şi exterioare una alteia, progresînd pe sectoare.

Odată aceste trei posibilităţi de expresie ale liniei: lineară, plastică, picturală, analizate, ne-ar fi uşor să continuăm, în acelaşi fel, analiza rolului funcţional al fiecărui element din alfabetul artelor figurative, în parte. Aceasta ar dezavantaja economia internă a studiului acestuia. Chiar definirea prealabilă a rolului divers al liniei în cele trei moduri de clarificare a viziunii realităţii în artă, ar fi inutilă dacă am avea un studiu în care problemele criticii figurative să fie prezentate pentru interesul lor pur teoretic. Lăsînd pentru viitor întreprinderea aceasta menită să răspundă unei necesităţi crescînde în critica artistică, ne mărginim la atîta aici, încercînd

să schițăm un pas în plus pe baza celor stabilite cu privire la unul singur doar din elementele unei metafore plastice, în înțelegerea artei lui Leonardo da Vinci.

Acest pisc final al unui ciclu de cultură, marcînd un stil dincolo de originalitatea căruia orice încercare de depășire încetează o vreme (stilul leonardesc obligînd pe fiece artist ulterior ce l-a cunoscut să se miște înăuntrul orbitei schițate de dînsul), este totuși mai puțin unitar decît ne place de obicei să ne reprezentăm un geniu. Înțeles ca potențare la maximum a personalității, definită la rîndul ei prin constante de caracter original, geniul trebuie să fie, pentru mentalitatea multora, pildă de coerență și unitate, monstru de consecvență și stăruință în forma proprie.

Leonardo scapă și aici definițiilor. Răsfoind un album cu reproduceri după desenele sale, sîntem surprinși nu numai de varietatea temelor și a sectoarelor de realitate ce i le furnizează, ci și de varietatea de stil, de manieră de lucru adoptată. Grupe se pot stabili, desigur, și asta îndreptățește speranța în posibilitatea de a descoperi și cauzele variațiilor acestora. Păstrîndu-ne la considerarea unui singur element din arsenalul mijloacelor tehnice de expresie artistică, linia, căreia îi cunoaștem acum rosturile expresive, descoperim între desenele sale unele în care spiritul linear este evident, contururile păstrîndu-și rolul de limite izolatoare, identificatoare ale imaginii.

Ductul liniei e continuu, neîntrerupt, închizînd perfect forma; obiectele se bucură de o claritate absolută, modul de organizare al lumii vizuale este asemenea unei proiecții în plan, orice confuzie este exclusă, orice accident propriu modelului individual, consemnat. Genul acesta de inventariere a realității, obiectiv, impersonal, alternează cu tendința de a stabili clasificări, bazate pe proporții și măsură, și de a fixa tipuri ideale. Tipul ideal al omului înscriindu-și proporțiile în cerc și pătrat (studiu de corp omenesc, galeria dell'Accademia, Veneția, reproducere: Bodmer, pag. 171), este construit printr-o linie invariabilă ca grosime, neîntreruptă, tranșantă, ca un tipar prestabilit și imuabil. Aceeași linie fermă, tăioasă o întrebuințează Leonardo pentru a schița planul unei catedrale (Paris, Institut de France, Bodmer, pag. 201), îmbinarea mușchilor pe oasele unui picior de cal (Windsor, Bodmer, 238), sau de om (Windsor, 334), dispoziția frunzelor și florilor pe un lujer de crin (Windsor, Bodmer, pag. 270) sau curioasa inflorescență produsă de vîrtejul unei suprafețe lichide care primește căderea puternică a unui volum de apă străin (Windsor, Bodmer, 337), sau în fine mecanismul unei mașinării de război sau de zburat din acelea a căror invenție l-a preocupat incontinuu pe marele inginer. „Inginer“ e tocmai cuvîntul care califică exact aspectul acesta al artei lui Leonardo. Spirit complex și greu de prins în formule, Leonardo este un straniu exemplu de ambiguitate și indeciziune. „Universalitatea“ omului Renașterii este un postulat de origine umanistă, un ideal propus spiritului. Universalitatea lui Leonardo este de natură organică. „Acest frate italian al lui Faust“, cum îl numește Michelet, întruchipează pentru noi imaginea spiritului uman care se deșteaptă la cunoaștere după „lungul somn dogmatic“ al Evului Mediu. Fără a mai face referință la enormul material adunat de Leonardo prin observație și experiment și fixat uneori în admirabile tratate științifice, valorificate deabia astăzi așa cum se cuvine, restrîngîndu-ne numai la desenele sale și la semnificația lor pentru artist, avem o imagine justă despre multitudinea domeniilor de cunoaștere omenească în problemele cărora se simțea solicitat Leonardo. Carnetele sale sînt niște vaste inventarii întreprinse de un spirit enciclopedic, pentru captarea cît mai amănunțită și mai totală a imaginii unei lumi fragmentată în func-

ţiuni disparate, asemenea celor care se prezintă, nesistematic, de-a valma, dar imperativ, cunoaşterii individuale. Atitudinea lui Leonardo în faţa lumii este în această fază, care nu e o fază cronologică, ci una tipologică, prelungindu-se dincolo de hotarele temporare ce i s-ar pune, şi coexistînd cu celelalte pe care le vom analiza, atitudinea spiritului realist, empiric, determinat de obiecte şi arzînd doar de setea de a le cunoaşte. Refăcînd pe socoteală proprie drumul parcurs de omenirea întreagă, Leonardo începe prin a se încrede în putinţele sale de cunoaştere, în putinţele de cunoaştere ale spiritului omenesc în genere. Desenele sale de caracterul linear al celor amintite mai sus nu sînt decît un material adunat de omul în veşnică nevoie de „dovadă", de „document", de reperuri pentru a-şi stabili poziţia în raport cu lumea externă. Adunînd cu sîrguinţă fapte brute, realităţi obiective, necontrafăcute, în domeniul regnului animal, vegetal sau mineral, Leonardo parcurge rînd pe rînd zoologia, botanica, anatomia şi fiziologia, mineralogia, mecanica, astronomia etc., notînd peste tot cu conştiinciozitatea unui arhivar şi cu precizia unui aparat fotografic. Rostul desenelor din această perioadă este pur figurativ. Leonardo nu caută să exprime prin ele nimic, nici să le acorde sarcina unei semnificaţii. Este o operaţie de pură inventariere a naturii, de pur recensămînt al formelor posibile luate de materia, organizată sau nu, operaţie al cărei scop este în ea însăşi, şi al cărei mobil este religia „faptului pur", cultul empiricului, credinţa în posibilitatea de cunoaştere prin acumulare juxtapozitivă.

O asemenea întreprindere „enciclopedistă" nu era desigur sortită unor rezultate prea strălucite, în ceea ce priveşte progresul cunoaşterii. Era firesc ca ea să conducă la nevoia de ordonare, de unificare a datelor obţinute, de catalogare a lor după criterii clasificatoare, ori

ierarhice, în orice caz la un sistem de a stăpîni simultan şi fără ajutorul lanţului de asociaţii ale neîncăpătoarei memorii, materialul obţinut, printr-o formulă care să ofere cheia încatenării elementelor lui. Fără să fi pierdut încrederea în putinţele de cunoaştere ale spiritului, necesitatea de a adopta o altă metodă se impune. Ea este complimentară celei acumulative de material: ordonarea acestui material după afinităţile reale ale obiectelor, strîngerea lui în mănunchiuri, clasificarea lui, abstragerea elementelor comune, generale, într-un cuvînt conceptualizarea realităţii, supunerea ei la rigorile unor criterii extrase din legile-i proprii, iată caracterele noii faze. Ea corespunde întocmai nevoii inductive, de trecere de la particular la general, din metodologia ştiinţifică.

Sub raportul reprezentărilor formale, desenele care corespund fazei acesteia epistemologice prezintă aceeaşi tendinţă de figurare a obiectelor, fără intenţii expresive. Dar de astă dată figurarea nu mai e exactă, ca în faza de identificare, ci ideală. Faza de ordonare tinde la stabilirea tipurilor esenţiale ale fiecărui gen de obiecte. Nu mai e vorba de un cal, ci de calul tipic, de întruparea ideii arhetipice de cal (proiect pentru calul lui Francesco Sforza: Windsor — Bodmer, pag. 244—245). Proporţiile lui sînt consemnate exact, corpul este fragmentat pînă la înscrierea în forme geometrice a părţilor sale. Raţionalizarea formei individuale, prin geometrie şi matematizare, este vădită (Bodmer p. 192—193). Acelaşi lucru pentru corpul omenesc, pentru fragmentele lui, în o mie de chipuri. Obsesia formulei matematice cuprinde pînă într-atîta pe maestrul lombard, încît el stabileşte, zice-se, un indice algebric pentru fiecare trăsătură în parte. Pornind de la premiza că un nas, o frunte sau o bărbie pot fi sau concave, sau convexe, sau concav-convexe sau drepte, că între ele se stabilesc alte raporturi, de mărime şi aşezare, că

în general, raporturile sînt şi ele clasificabile, reductibile la formulă, Leonardo îşi creează un indice care să suplinească prin cifre trăsătura geometrică şi datorită căruia să poată nota rapid caracteristicile unei figuri, pe care s-o reproducă, odată întors în atelier, pe răgaz. Metoda e seducătoare. Ceea ce însă e descurajant e că nici unul dintre discipolii săi nu reuşeşte să o utilizeze. Aceasta duce la convingerea că în reproducerea ulterioară a fizionomiilor, Leonardo face apel mai curînd la memoria sa vizuală infailibilă, decît la indicele său — simplă bizarerie inginerească întocmai ca şi maşina de calculat sau helicopterul visat atîta vreme.

Faza aceasta unificatoare, ordonatoare, raţionalizantă, se serveşte, ca şi prima, de linia continuă şi abstractă, tăioasă, rigidă şi invariabilă, a contururilor izolatoare. Uneori se adaugă o pată de umbră, la fel de precis aşezată, la fel de infailibil calculată ca şi conturul. Ea n-are alt rost decît să dea mai multă pregnanţă, mai mult adevăr, mai multă stabilitate materială imaginii. Rostul umbrei nu e de individualizare plastică, ci de potenţare a contrastului între corpul estompat ici-colo, şi mediul omogen, nedefinit plastic, nevizat intenţional: mediul neutru al foii abstracte de hîrtie, mediul care să amintească mereu existenţa ideală a figurii, lipsa ei de aderenţă la cadrul real.

Umbra aceasta nu era umbra vie obţinută din interpunerea figurii în drumul unui fascicol luminos, ci umbra neutră, convenţională, abstractă, a fotografiei luate într-o lumină difuză, monocromă, pe ploaie, în atelier. Umbra corpului bărbătesc din schiţele păstrate la Windsor şi reproduse în Bodmer, pag. 210—211, nu împiedică duritatea conturului continuu şi închis, izolator şi definitor, să detaşeze figura din spaţiul neutru al hîrtiei. Ea accentuează doar deosebirea de densitate dintre mediile materiale pentru o mai deplină

precizare a limitelor corpului. La fel, umbra schiţei de crin de care a fost vorba mai sus şi care aparţine fazei de identificare a artei lui Leonardo. Dar chiar şi fără intervenţia acestui al doilea element, ale cărui rosturi nu le-am enunţat anterior, urmărind numai linia izolatoare la ambele, limitativă şi definitorie, putem conchide că un acelaşi substrat, de aplicare la obiect, cu gîndul de a-l cunoaşte sau a-l stăpîni, nu importă, dar în orice caz de supunere la cerinţele teoretice ori practice ale obiectului, se poate descoperi în ambele faze. Limbajul figurativ — în exigenţele sale de reproducere exactă, sau de tipizare ideală, corespunzătoare nevoii de inventariere a lumii şi nevoii de a unifica, orînduind-o pentru a o stăpîni cognitiv, — apare în momentele în care demonul faustic al lui Leonardo îl îndeamnă să aştepte de la obiectele lumii externe, răspuns la marile întrebări ale existenţei.

Dar iată desene în care linia pierde din vigoarea ei, din prestigiul ei de barieră între două sectoare de existenţă. Iată, linia conturului, fără să se deschidă încă, se întoarce asupra ei însăşi, se continuă în interiorul formei imaginate, urmărind un contur secundar, se recompune din fragmente — unite ce-i drept, dar rupînd totuşi fluirea ei continuă, — se dublează, se înmlădie. Linia caută să muleze forma pe care o mărgineşte, rătăcindu-se adesea înlăuntrul ei, revenind şi reluîndu-şi alunecarea aceasta senzuală de-a lungul unei suprafeţe curbe, de-a lungul unei forme proeminente. Linia se mlădiază, se înmoaie, devine senzuală, voluptoasă, dulce. E un bust de femeie pe care îl încearcă artistul, nemulţumit că nu-i poate surprinde minunata catifelare, valoarea tactilă specifică, dintr-o dată (Windsor, repr. Bodmer, pag. 153). Iată două pagini mai încolo (154, 155), aceeaşi linie a conturului făcînd concesii formei plastice, volumului, tactilului. Trupul unui copil este cel a cărui moliciune vrea să ne-o redea pictorul. Mai e

atitudinea lui una de catalogare rece, obiectivă, ori de clasificare rațională, geometrică a obiectului? Mai caută Leonardo rigoarea, lipsită de accent sensorial, a conturului? Linia înscrie o traiectorie dulce, inegală ca viteză și accent, o urmă neregulată ca grosime. Revenirile liniei asupra ei înseși nu sînt determinate de nevoi tehnice, — e numai plăcerea mușchiulară a urmăririi acelorași forme, numai voluptatea de a descrie mereu aceleași elegante, molatice, senzuale mișcări.

Ce s-a întîmplat cu Leonardo și idealul lui cognitiv? Empiristul, neobosit căutător de fapte, inginerul care le matematizează ingenios și încearcă a-și face din formula mișcării unei aripi de fluture lege mecanică pentru construirea helicopterului, și-a pierdut oare încrederea în puterile spiritului? Să fie insuccesul celorlalte două încercări de a se înstăpîni asupra realității, care-l alungă pe Leonardo din căile cognitive umblate pînă astăzi? Greu de spus. Cert e că, odată cu îndrăgirea formelor vii, în toată realitatea lor, verificabilă atît de plăcut prin simțuri, nevoia de concepte regresează. Senzualitatea își face loc. Empiristul trebuia să cunoască de altfel, după eșecurile rațiunii, consolarea instinctelor flatate de simțuri. Leonardo se simte atras către viața obiectelor care-i trec prin față, către depreciata lor, nebăgată în seamă, viață proprie. Cunoașterea prin concepte (echivalate plastic prin figurarea rînd pe rînd exactă și ideală), odată discreditată, spiritul are nevoie să se simtă simpatizînd cu ceva în lume: altfel singurătatea lui ar fi prea mare, alături de conștiința infirmității sale. Intuirea vieții intime a ființelor, fie ele oameni, plante sau dobitoace, îl atrage acum pe Leonardo. Mișcările lor specifice, felul în care se manifestă exterior forța lor vitală îl interesează. Iată un studiu de pisici, de lei și de dragoni, alături de studiile mișcărilor atît de specifice ale cailor (Windsor, Bodmer, 320—321). Nu mai e nevoia mimetică

de a reprezenta pur și simplu. E ceva mai mult: tendința de a exprima caracterul specific al obiectului, pulsația ritmului lui vital, manifestarea felului propriu de a exista. Leonardo se introduce în viața animalului reprezentat. Caută să simpatizeze cu el, are intuiția vieții lui. Îl vede oarecum pe dinăuntru, surprinzîndu-i, dacă nu secretul creațiunii sale, cel puțin caracteristicul existenței. Este poate întîia dată cînd desenele sale capătă și o valoare estetică: s-a definit de atîtea ori sentimentul estetic ca o îndrăgire a vitalului. (Tilgher, Bergson.) Preocuparea de caracteristic îl stăpînește pe Leonardo acum, expresiile afective ale animalelor îl interesează. (Windsor, Bodmer, pag. 318, 317, 316). Mimica unui cap de cal furios îl cucerește. Repetă tema. Compară cu mimica — atît de asemănătoare — a expresiei de mînie la om și la leu. Trece la pantomimă. Consemnează mișcarea, mișcarea vie. Nu-l mai interesează, ca în fazele anterioare, mișcarea descompusă mecanic, mișcarea contrafăcută prin substituirea momentelor ei, prin substituirea traiectoriei ei, spațializată. Mișcarea, ca durată, ca timp real, ca influx global și indivizibil, modificările instantanee și labile ale corpurilor vii sub imperiul mișcării, aceasta e tema actuală a lui Leonardo. Linia devine violentă, variabilă ca accent și grosime, azvîrlită autoritar pe hîrtie. Ductul ei e frămîntat, întrerupt uneori, repetat adesea. Conturul nu mai poate rămîne contur. El se decide să joace înăuntrul limitelor trasate, despărțind planuri, volume, suprafețe. Iată-l, urmărind, după racursiul capului de cal, gîtul, prelungindu-se în mușchii pectorali, delimitînd gambele de pulpe, slujind simultan de linie și de formă. Rostul liniei devine plastic, viziunea totală — la fel. Umbra nu mai e convențională, ca în faza prealabilă, ci reală. Rostul ei este de a potența expresiv volumele, pentru a oferi mișcării instantanee cît mai multă veridicitate. Dacă umbra e înlocuită de

hașuri, ele urmăresc nu sensul neutru al juxtapunerii pure și simple, în aceeași direcție, de vectori lineari, ci sensul dinamic al formei agitate de mișcare, curbîndu-se pentru a o cuprinde și accentuîndu-se sau diminuînd, încrucișîndu-se ori dispărînd, după cerințele momentului plastic determinat de afectul ce tulbură ființa reprezentată.

Trecerea de la linearitate la plasticitate, de la interesul teoretic la interesul intuitiv, simpatetic, de la mecanic la vital, este în același timp și trecerea de la figurare la expresie. Intenția care regizează desenele acestei categorii este aceea de a ne comunica emoția respectivă, dacă e posibil pe calea simpatiei musculare, a rudimentelor de mișcare trezite intropatic în noi.

Faza expresivă a picturii lui Leonardo cuprinde însă și altă latură, provenind din gustul pentru caracteristic pe care i l-am remarcat. Deformările afective ale fizionomiei nu sînt numai momentane; ele lasă urme în stare să întipărească unei figuri expresia continuă a defectului sufletesc de care suferă. Descoperind viața interioară a animalelor, Leonardo a descoperit o alta, mai puțin aptă a fi simpatizată: pe aceea a omului, în deformațiile sale sociale. Caricatura, această șarjă a caracterelor prin accentuarea disproporționată a caracteristicului unei figuri, este una din predilecțiile lui Leonardo. Scălîmbăiate pînă la limitele dintre omenie și bestialitate, figurile redate de Leonardo mișună de putreziciune morală. Ororile înfățișate de artist drept măști umane, chip și asemănare a lui Dumnezeu, întrec în cruzime realistă și potențare fantastică infernul scornit de imaginația medievală a unui Hieronymus Bosch, de pildă. Aceste imagini, parte copiate după modele reale, parte figmente ale fanteziei artistului, stau la limita dintre intenția expresivă a artei lui Leonardo, și intenția semnificatoare. Împrejurarea nu e justificată numai logic, prin faptul

că încercînd pe de o parte să surprindă toată hidoșenia interioară a modelului, Leonardo a avut pe de altă parte tendința să-i imprime o semnificație spirituală, subiectivă. Ea se justifică din punctul de vedere propriu al criticii configuratiste, prin ambiguitatea rolurilor liniei în construirea lor figurativă: uneori urmărind plastic formele înlăuntrul conturelor, cu o sadică voluptate de perversiune senzuală, ceea ce am stabilit că aparține viziunii plastice, necesare în bună parte intenției expresive; alteori luîndu-și libertăți de a se întrerupe, de a se repeta și modifica în grosime după voie, sugerînd elanuri, viteză, staze, îndoieli, ca în momentele de funcționare intensă în slujba intenției semnificatoare, de traducere a spiritului subiectiv al creatorului.

Această intenție semnificatoare marchează și ea o fază, o parte și ultima, în opera lui Leonardo.

Operînd nu direct, ci prin echivalentul semantic al semnificației incluse, echivalent adeseori metaforic, valorile puse în mișcare de intenția aceasta, — în fond esențiala intenție a artei, de a traduce, comunicîndu-l obiectivat, spiritul subiectiv al creatorului, cuprins total în fiecare din actele sale, — sînt valorile sugestiei. Imponderabilul oricărei experiențe spirituale va juca aici. Imposibilitatea de a tălmăci în concepte clare și distincte conținutul unei trăiri a sensurilor existenței pe socoteala propriei ființe, obligă artistul să recurgă la mijlocul metaforic, mai bogat în ecouri și mai rodnic, e adevărat, dar mai puțin adecvat decît ar fi limbajul logic, dacă s-ar putea întrebuința aici. În faza semnificatoare a picturii sale, acolo unde Leonardo îi acordă întreaga valoare de mărturisire, expresia se țese din abia distincte tranziții, și înțelesurile se iscă din tăcere. Biografia spirituală a septuagenarului paralitic se concentrează toată în diabolismul îngeresc al figurii sfîntului

Ioan, pictat cu mîna teafără, cea stîngă, în ultimul an al vieţii sale, la castelul Cloux din Amboise (1519), *Ioan Botezătorul* (astăzi la Luvru) este chintesenţa experienţei spirituale a bătrînului cu înfăţişarea de apostol creştin sau de patriarh biblic, pe care i-o cunoaştem din schiţa păstrată în Biblioteca Regală din Torino (Bodmer 229). Tot ce tace pentru noi figura de sfinx resemnat a bătrînului Leonardo, mărturiseşte cu sarcasmul unei superiorităţi îngereşti figura sfîntului Ioan Botezătorul. Scepticismul binevoitor al experienţei zădărniciei, care n-a dus la desperare, ci la resemnare tragică şi la comuniune cu semenii de destin, posesiunea unui adevăr care rămîne mister pentru contemplator (şi care pare să fie, judecînd după bancruta cunoaşterii leonardiene şi refugiul lui în simpatie, adevărul că misterul nu poate fi lămurit), iată atîtea conţinuturi de conştiinţă pe care le-a inclus aici Leonardo. Enigmaticul aer al tuturor personajelor realizate ale lui Leonardo: *Gioconda*, *Sfînta Ana*, *Fecioara cu stîncile*, *Bacchus*, şi poate şi Christos din *Cina cea de taină*, pare să vină din superioritatea aceasta pe care ele o au asupra noastră: de a fi experimentat liberarea de cătuşele destinului, prin acceptarea lui, de bună voie, şi conştientă. Ieşirea din condiţia omenească prin înţelegerea imposibilităţii de a ieşi din ea. Cucerirea sensului lumii prin renunţarea la cucerire. Toate personajele acestea ale lui Leonardo au trecut prin Ghetsemani. Toate au spus „Facă-se voia Ta", devenind, prin depăşirea lor, libere de ele însşile.

Ceea ce s-a numit „misticismul" lui Leonardo, nu e decît încoronarea îngereşte realizată a unui proces început luciferic. Toate înţelesurile acestea transcend, bineînţeles, analiza. Ele se dăruiesc intuitiv, cînd găsesc cui. Analiza nu poate porni aici de la elementele tehnice, pentru a se ridica la sensul spiritual. Dar analiza poate încerca să deosebească, întrucîtva, cum se exprimă plastic experienţa aceasta spirituală.

Impresia de condensare a unui cosmos armonic, într-un cadru ca cel cu sfînta Ana de la Luvru, provine din admirabila continuitate realizată între elementele cadrului. Linia nu are aici sensul linear de despărţire a mediului de imagine, ci sensul pictural al întrepătrunderii lor. Ea nu urmăreşte conturul unei forme, ci conturul domol al luminii difuze în atmosfera de seară, care învăluie ca într-o ceaţă magică formele. Fuziunea elementelor cosmice — peisaj, atmosferă, personaj fizic, suflet — se obţine, prin melodia inefabilă a culorilor, prin dozarea măestrită a clar-obscurului, prin atenuarea luminii sub efectul acelui atît de căutat „sfumato", prin menţinerea formelor la limita dintre înglobare halucinatorie de pure senzaţii vizuale, şi consistenţă materială. Caracter pictural, viziune profundă, formă deschisă, compoziţie unitară, claritate relativă, iată numai bine cinci atribute conforme schemelor lui Wölfflin, care să constituie în spiritul doctrinei purei vizibilităţi o metaforă plastică aptă să asigure vrăjirea spectatorului în aşa fel încît să se resimtă împăcarea cosmică efectuată, armonia divină, muzica interioară a lucrurilor.

Că picturalitatea înseamnă muzicalitate optică, se poate vedea şi numai din schiţele în care culoarea şi umbra lipsesc.

Pentru menţinerea metodologică a punctului de vedere, e necesară analiza, fie şi succintă, a unui desen. Ne serveşte studiul Madonei cu pisica de la British Museum, din Londra: (Bodmer pag. 162). Ne întîmpină o linie care e în acelaşi timp şi linie de contur şi umbră. Nicăieri linia nu se închide. Uneori ea se transformă în pată, alteori slujeşte ca atare, numai îngroşîndu-se pe alocuri, sau dublîndu-se, multiplicîndu-se adesea la infinit.

Linia are toate caracterele liniei picturale, soluţie de continuitate între corp şi atmosfe-

ră; forma nu e nicăieri precizată științific, identificată conceptual sau plastic. Ea e însă peste tot sugerată. Simțim unde cade lumina, intuim cu o claritate relativă obiectul, pentru rest operînd mai departe sugestia. Imaginea nu spune nimic. Ea cîntă însă cu aceeași putere de vrajă pe care am constatat-o la operele terminate. Linia n-are nici un sens de mișcare, nici un sens de delimitare împietrită. Ea nu e un traiect, ci o întrepătrundere fluidă de medii, sensibilă la căldura și viața lor internă, sensibilă la unitatea lor funciară, pe care le-o restituie sub semnul aparenței.

Leonardo a știut să concentreze toate energiile cosmice, de orice gen, într-o alternanță de spuse și tăceri. Ritmul lor reconstituie pulsul universului.

DOCUMENT ISTORIC ȘI SEMNIFICAȚIE UMANĂ ÎN OPERA LUI HOLBEIN

O tipologie contestabilă, stabilită pe premize care trădează o concepție incompletă și naivă despre psihologia artistului, caută, de cîte ori partizanul ei se află în fața unei opere de artă, să hotărască dacă autorul era un poet sau un tehnician al artei respective. Pînă într-acolo merge nevoia didactică de compartimentare exactă, încît adesea, criticul, nevoit să recunoască fuziunea necesară a acestor două calități în persoana adevăratului artist, regretă că nu-și poate aplica prețiosul „distinguo", și încearcă să descopere, măcar parțial, că, în cutare operă cel puțin, autorul e mai artist decît în cutare alta, în care e, în schimb, mai meșteșugar. Retranșat în judecata aceasta compensativă de comprehensiune, criticul are conștiința împăcată: n-a renunțat la „sistem", nici în fața inaplicabilității lui evidente.

Cîtă realitate și cît vis conține o operă de artă, cu greu s-ar putea spune matematic, cu atît mai mult cu cît nici limita dintre ele nu e, în conștiința umană, întotdeauna atît de geometric precizată.

Într-un singur caz, în istoria artei, criticii par a fi de acord în cor, asupra problemei: atunci cînd cel care oferă prilejul ca ea să se pună din nou, e Hans Holbein cel tînăr. Recunoscut drept un incomparabil tehnician al
 desenului și în mare parte și al culorii, Hans

Holbein a apărut, printr-o curioasă, stăruitoare înțelegere lăturalnică, de cele mai multe ori drept un perfect aparat de înregistrare fotografică a fizionomiei oamenilor timpului.

Dinlăuntrul unui atare mod de a-l înțelege, i-a fost cu putință de pildă unui Wiliam Hazlitt, autorul celebrelor *„Criticisms on Art"*, să scrie despre portretele lui Holbein că sînt, în raport cu portretele eroice obișnuite în vremea sa, exact ceea ce arhivele reprezintă față de istorie. Echivalînd într-o ecuație raporturile: arhivă — istorie; și portret de Holbein — portret eroic, Hazlitt accentua valoarea documentară a acestor opere, în realitate mult mai complexe decît atît.

„Portretele lui Holbein, continuă criticul englez, sînt scrise în proză: le lipsește elanul pasiunii și frumuseții". Totuși, departe de a vedea în asta o valoare negativă, cu toate că preferințele sale merg, pe cît se pare, către un idealism nițel convențional, Hazlitt se grăbește să-l declare, — tocmai din această pricină — pe Holbein, drept „unul dintre binefăcătorii spiritului uman" *(one of the benefactors of the human mind)*[1], căruia i-a deschis, într-un moment de manierism rigid, gustul pentru autentic, pentru adevăr, pentru sinceritate.

În aceeași calitate, de martor, îl elogiază, ceva mai aproape de zilele noastre, criticul francez Paul Mantz în conștiința căruia nu putea să nu fie vie celebra caracterizare a lui Michelet: *„l'histoire est témoin et non juge"*[2], și care, poate, calificîndu-l astfel, nu încerca altceva decît tocmai să-l atașeze pe marele pictor german, disciplinei acesteia exacte. *„Certains personnages historiques ne serraient [pas] connus [. . .] si l'on n'avait que le récit de*

[1] În limba engleză: „unul dintre binefăcătorii spiritului uman"

[2] În limba franceză: „istoria este martor și nu judecător"

leurs actions ou même leurs écrits. Holbein a raconté Henri VIII, Thomas More, les évèques et les théologiens anglais, les gens de la cour, les savants de Bâle, les humbles marchands. et sur chacun d'eux il nous a avoris quelque chose, qu'on ne trouve point ailleurs"[1].

Pe noi, tocmai acest „ceva, ce nu se mai găsește aiurea" ne îmboldește să-l credem pe Holbein deloc istoric și deloc arhivar. Documentul în calitatea sa de document pur și simplu, nu ne putem închipui să-l fi atras pe marele pictor din Augsburg. Producerea de documente pentru posteritate ar fi fost o industrie și-atîta tot. Dedat ei prin hazardul unei dexterități excepționale, Holbein n-ar fi interesat critica de artă mai mult decît istoria lăcătușeriei, sau a sextantului de bord. Documentul, al cărui cult idolatru îl au de obicei istoricii, este pentru ei o valoare în sine. Istoria începe de la document ca să se înmîlească în vrafurile lui. Pentru Holbein, singura valoare permanentă a fost Adevărul, veșnic rîvnit, veșnic căutat, veșnic interzis, și nu documentul, materializarea contestabilă, parțială și inconcludentă a unei subiectivități: pentru că orice document e mai curînd un document mărturisitor despre conștiința care l-a produs, decît despre faptul, procesul sau obiectul pe care-l relatează. În colecția conților Schönbrün, la Viena, există de Holbein portretul unui tînăr, avînd în primul plan o carte de aur, din care iese o foaie albă. Pe suprafața ei, Hans Holbein a scris în latinește, cu o pensulă fină: „Dragostea de Adevăr te face să creezi". Cuvinte simple, care echiva-

[1] În limba franceză: „Anumite personalități istorice n-ar fi putut fi cunoscute dacă ar fi existat doar relatările propriilor lor acțiuni sau chiar scrierile lor. Holbein l-a zugrăvit pe Henric al VIII-lea, pe Thomas More, pe episcopii și teologii englezi, pe curteni, pe savanții din Basel, pe modeștii negustori, și despre fiecare dintre ei ne-a mărturisit cîte ceva, care nu se află în altă parte".

lează cu o deviză și cu o artă poetică, constituind în același timp blazonul de noblețe al vieții acestui artist.

Dar „Adevărul“ cu majusculă, în felul în care a căutat să-l slujească Holbein, nu e obiect, exterior și indiferent, cauza motrice imediată a declanșării mecanismului la capătul căruia e mîna înarmată cu penel, a pictorului. El e obiectul dragostei artistului. Acest „Amor Veritatis“ este o credință; o religie și o etică. Este o manifestare unică a Erosului cosmic, în ciclul căruia artistul se înseriază liber, demn, cu sentimentul stenic al misiunii sale creatoare.

„Echilibrul este caracterul dominant al lui Holbein“, scrie Emmanuel Fougerat în monografia pictorului, apărută la Alcan în 1914. De aceea, dragostea pentru adevăr nu l-a condus pe meșterul din Basel la verismul nesemnificativ pe care l-au adoptat, cîteva sute de ani mai tîrziu, acei ce-și făcuseră ca și el, din „dragostea Adevărului“, o religie. Holbein evită excesele, cu certitudinea unui temperament perfect sănătos. Tot așa de firesc cum știe să se uite pe sine și să se subordoneze personalității modelului, pentru a ne lăsa conform normei clasice, „să-i vedem subiectul fără să ne izbim de persoana lui“, Holbein știe să supună personalitatea modelului, conceptului general de umanitate, urmărit peste tot, ca o încercare de a dovedi existența arhetipului în accidental. Portretele pictate de Holbein sînt, într-adevăr, studiate cu multă dragoste de adevăr, dar înverșunarea analitică a pictorului nu se mărginește la notarea exactă, precisă, migăloasă, a detaliilor fiziognomice, interstițierea unui mușchi al feței, sau unghiul racourciului unui plan lateral din arhitectura unei figuri. Dacă s-ar mărgini la atîta, Holbein ar merita injuria de a fi numit „tehnician“, „arhivar“ etc. Nici tendința psihologică n-ar ajunge să-l salveze de aceste acuzații. I s-ar imputa, oricît ar reuși pictorul să concentreze

într-o imagine toată istoria vieții unui personaj, i s-ar reproșa că tot documentul îl atrage: documentul psihologic. Maniera de a judeca a criticilor francezi (Franța este țara în care psihologismul a trecut întotdeauna pe primul plan, grație unei confuzii endemice între „suflet“ și „spirit“. Filosoful spiritualist de generație nouă Renè Le Senne, de pildă, nu face deosebirea, curentă în fenomenologismul german, între Geist și Seele: între Psyché și Nóus), acutumanța romantică a psihologismului, a dus uneori la încercări hazlii de a explica, de pildă, faptul de observație curentă că oamenii tablourilor lui Holbein au, cei mai mulți, un aer de tristețe foarte pronunțat, care nu scapă nimănui.

Pentru seria femeilor lui Henric al VIII-lea al Angliei, criticul citat, Paul Mantz, propunea explicația simplistă, marcînd-o cu un naiv: *„rien n'est plus naturel“: „Derière l'époux* — scrie Mantz — *elles entrevoyaient le bourreau“*[1]. Și completa cu o ilariantă malițiozitate voită: *„De pareilles perspectives ne sont pas pour encourager beaucoup le sourire“*[2].

Dar Holbein a pictat și portrete de bărbați, și expresia lor nu e mai puțin tristă, cu toate că nimeni nu-i forța să se mărite cu vreun regal Barbă-Albastră, ca pe prințesele de la curtea Angliei. Magistrați, poeți, oameni ai bisericii, filosofi, negustori, astronomi și geografi, personajele lui Holbein, toate *„semblent de ceux qui ne rient pas“*[3]. Și iarăși explicația ilariantă: „Dacă Holbein ar fi venit la curtea lui François I, ar fi găsit acolo mari *„rieurs“*, de felul lui Clément Marot; *„on n-avait pas à Londres et à Bâle le même sourire“*[4], adaugă criticul, cu aceeași irezisti-

[1] În limba franceză: „nimic nu este mai natural: Dincolo de soț ele întrezăreau călăul.

[2] „Asemenea perspective nu sînt de natură să provoace zîmbete“.

[3] „par a fi dintre cei ce nu rîd niciodată“.

[4] „nu putea fi la Londra și la Basel același surîs“.

bilă superficialitate, care caracterizează pe urmaşii spirituali ai lui Leibniz, convinşi, dacă nu că lumea în care trăiesc e cea mai bună lume posibilă, cel puţin că ţara în care s-au născut e superioară celorlalte.

E adevărat că Mantz încearcă o explicaţie mai largă, de ordin istoric: certurile religioase care sfîşiau la începutul secolului XVI conştiinţele actualizaseră o serie de probleme care numai să înveselească n-aveau darul. Mantz se păstrează la istoria pragmatică. Istoria spiritului e însă mult mai interesantă. Germania, Elveţia, Anglia, sînt ţări în care tradiţia umanistă a catolicismului începea la 1600 să se clatine sub loviturile subiectivismului pro-
Renaşterea reîntronase certitudinea apol-
a vieţii reînviată de Renaştere.

Sufletul deşirat de îndoieli al nordicului faustic găsea în protestantism raţiunea suficientă a celui mai adînc pesimism în ceea ce priveşte mîntuirea personală. Doctrina predestinării deschisese fiecăruia perspectiva abisului deasupra căruia tribulează firava natură omenească, şi nimeni n-avea certitudinea că faptele-i mai pot sluji la ceva, odată ce în cartea vieţii soarta omului e pecetluită de la naştere.

Renaşterea reîntronase certitudinea apollinică, euclidiană, a rosturilor individului în cosmos. Antropocentrismul Antichităţii eline fusese în stare să redea omului încredere în sine şi dorul de a se perfecţiona. Păgîn şi luciferic, idealul umanist al omului fusese totuşi asimilat de catolicism, prin ineluctabilitatea tradiţiei clasice. Introducînd limbile naţionale în biserică, protestantismul rupe firul acestei tradiţii, şi valorile pînă atunci difuze ale umanismului rămîn să se exercite în cercuri restrînse. Niciodată mentalitatea Evului Mediu n-a fost mai aproape. Ceea ce o înlăturase fusese cultura umanistă, şi momentul îndepărtării ei înseamnă revenire la sensurile anterioare.

Tristeţea oamenilor pictaţi de Holbein este tristeţea recrudescenţei unei panici, pentru un timp îngropate, dar cu atît mai puternic izbucnite în protestantism: panica morţii, a morţii totale, fizice şi spirituale, fără speranţa vreunei ispăşiri pentru cîştigarea unei vieţi problematice de apoi. Această *angoisse*, această *Angst*, a omului modern iniţiat de protestantism era şi a lui Holbein, în măsura în care artistul era un om al vremii sale, după cum era, fără îndoială, a tuturor celor la care în portretele sale, strania gravitate a figurii lasă să se ghicească o conştiinţă tragică a condiţiei umane. Holbein n-a avut nevoie de exactitate ştiinţifică, pentru a ne-o comunica. Simpatetic, el intuia din semenii săi mult mai mult decît i-ar fi putut permite analiza, oricît de ascuţită. Holbein nu e, procedînd astfel, istoric, cît poet, duhovnic al semenilor şi amant al adevărului, al unui Adevăr, al singurului Adevăr absolut: adevărul său.

Cît de turmentat de problema morţii a fost acest artist, considerat ca un monstru de echilibru, se poate urmări din opera sa. Poate nici un pictor n-a fost atît de medieval, ca acest stîlp al Renaşterii germane, în conştiinţa căruia tragismul se îmbină uneori cu realismul macabru, ca în vestitul *Crist mort* de la muzeul din Basel. În rigiditatea lividă a cărnii cadaverice, pictată cu o înverşunare a preciziei care a făcut pe mulţi istorici să-l suspecteze pe Holbein de necrofilie, se poate urmări un sentiment similar celui ce conducea mîna pioasă a sculptorilor Evului Mediu, în executarea vreunei statui *gisante* de monument funerar. E vorba aici de un sentiment al morţii care se manifestă mai curînd sub forma de sentiment al cadavrului, al aspectului fizic, umilitor şi respingător, pe care-l ia trupul omenesc trecut prin moarte. Zeu muritor, „omul se grăbeşte, cum spunea un dicton, spre capătul cărării, unde îl aşteaptă viermele".

Alteori, este fantasticul acela care îmbracă sentimentul tragismului condiției umane[1].

Problema, acum inutilă, dacă Holbein e un poet sau un meșteșugar, cel mai bun meșteșugar al portretului, de cînd există portret și pînă astăzi chiar, dar totuși un meșteșugar, își găsește în rîndurile de mai sus soluția. Gravorul „P a s i u n i i“ și al *Totentanz*-ului nu poate fi un simplu decorator, urmărind un arabesc ornamental de linii, după cum portretistul în stare să înfățișeze cu atîta tragică putere neliniștea secretă a conștiinței unui om, nu poate fi un simplu fotograf. Fie că a intuit tragicul imanent al figurii umane, brăzdate lent de progresele morții, fie că l-a asociat cu sentimentul macabru al cadavrului, ori cu fantasticul folcloric ca în *Totentanz*, fie în sfîrșit că l-a asociat sublimului, ca în ciclul gravurilor „Pasiunii“, ori sarcasmului, ca în schițele pentru *Encomium Moriae* al lui Erasm, Holbein nu poate fi considerat decît ca poetul cel mai adînc al sentimentului ce definește, după Heidegger, esența omului: panica morții. German prin excelență, Holbein e faustic și protestant ca spirit, iar idealul de echilibru pe care și l-a fixat nu e decît încercarea de a-și înfrîna imensul influx panic care-l cutremură.

[1] Vezi capitolul „Fantastic și tragic“ din studiul nostru asupra sentimentului tragic în plastică. În acest volum, pagina 28.

DESPRE ARTA PRIMITIVĂ

NATURALISMUL

Este aproape lipsită de sorții reușitei încercarea de a înțelege tendințele artei secolului nostru, fără studiul prealabil, fie și grăbit, al formelor de artă dezvoltate de popoarele naturii. Primitivii, fie ei contemporani, în ungherele sălbatece ale globului în care „binefacerile“ civilizației n-au ajuns pînă într-atîta încît să ucidă total sentimentul continuității între lume și om, între natură și individ — fie primitivii aceia deveniți legendari, ai preistoriei (popoare tot atît de diferite ca structură, între ele, cît sînt de deosebite cele de astăzi, dar pe care, dintr-o explicabilă falsă perspectivă, avem tendința să le socotim straniu de uniforme în reacții și manifestări), primitivii sînt aceia cărora ne adresăm oridecîteori avem nevoie să știm just rolul originar al artei în economia spiritului omenesc. Formele de viață socială diferite, care au artificializat omul, l-au îndepărtat de la simțul crud, direct, naiv, al realității imediate. O restituire a sensibilității originare pentru natură pare să fie rostul artei. Însă teza e greu de susținut, printre atîtea altele, contrarii, pe care le impune faptul de a-și fi asumat, de-a lungul timpurilor, atîtea alte rosturi.

Recursul la intenția inițială a artei nu se poate opera decît prin materialul antropolo-

giei și etnologiei, utilizîndu-l însă altfel decît o fac științele respective.

Levy-Brühl, Leo Frobenius, George W. Stow și Eckart von Sydow („Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit"), au încercat să desprindă profitul științei artei din studiul acestui interesant și divers material. La noi, Lucian Blaga a atins, în ciclul culturii, problema, dîndu-i o foarte personală soluție. Pentru că o schiță istorică a chestiunii ar cere prea mult spațiu și ne-ar îndepărta poate de la miezul ei incandescent, ne mulțumim aci a expune termenii înșiși ai problemei, doar cu sugestia relațiilor ce se pot stabili între domeniul acesta și problematica artei moderne.

Studiul formelor diverse de artă primitivă (diverse ca structură, ca material și ca localizare geografică ori temporală), ne duce la constatarea că există, în intenția inițială cu care artistul purcede a-și plăsmui opera, două năzuinți: întîi, surprinderea cît mai exactă a naturii, în obiectele ce fac întregul ei. Încercarea de a inventaria oarecum infinitul șirag al formelor vii, de a clasifica și stăpîni diversitatea formelor naturii, este o tendință firească ținînd desigur de nevoia adîncă a spiritului de a se orienta în stufișul existenței materiale. Substratul artei ce răspunde acestei necesități este cognitiv. Plastica primitivă este în majoritate, — mai cu seamă la popoarele ținînd încă de natură, mai puțin organizate social, cu alte cuvinte — pur figurativă.

Efect al aspirației omenești către cunoașterea (identificarea adică, memorizarea și recunoașterea ori reproducerea) obiectelor intrate în experiență, arta primitivă este forma cea mai spontană a enciclopedismului. Întocmai precum copiii „fac" ceea ce văd, înainte de a încerca să opereze logic cu concepte și relații abstracte, primitivii „fac" și ei lumea, cu colțul ascuțit al pietrei ori fierului întrebuințat la încrustare, pe un perete de peșteră plat, sau o stîncă. Gestul, s-a spus, este anterior vor-

birii. La fel desenul, artă a gestului, este anterior istoriei naturale. Cea dintîi entomologie, cea dintîi botanică și cea dintîi zoologie s-au gravat cu ascuțișul pe roca netedă a peșterilor, al căror secret îl descoperim cu atîta surpriză azi. La Altamira, în Spania, la 1874, s-au descoperit minunate asemenea mărturii de observație atentă și inteligentă dexteritate expresivă, într-o peșteră ai cărei locuitori presupuși își gravaseră impresiile din epoca de piatră, în Magdalenian. Bizonul arhicunoscut, atît de naturalist redat în diversele lui aspecte, nu este un bizon știut de artistul primitiv, și învățat odată pentru totdeauna, cum învață copilul să facă o rață: aici ciocul, aici gît, aici aripă, aici picioarele. Este un bizon observat de fiecare dată, cu interesul net al omului de știință. Corpul nu e reconstruit schematic ca în arta infantilă: este figurat exact, reprodus cu o sinceritate care dă de gîndit „rafinaților" moderni.

Adevărul afectiv (realitatea emoției) este perfect. Conturul precizează limitele fizice ale animalului (stil linear) despărțindu-l de fondul neutru al desenului, dar în același timp primitivul desparte, înlăuntrul suprafeței îngrădite de contur, interstițierea mușchilor de trup cu o precizie de anatomist. Iată apoi (în planșa 426 din cartea citată a lui Eckart von Sydow — Propyläen-Verlag, Berlin, 1923), mișcarea specifică a mîniei teribilului animal; picioarele își înscriu linia înlăuntrul conturului general al figurii, capul se confundă în rest. Nu identificarea animalului ca atare urmărește artistul, ci surprinderea raporturilor dintre părțile corpului său într-o relație funcțională, în actul goanei.

La Font de Gaume în Dordogne (Solutrean și Magdalenian), renii și rinocerii încrustați pe pereții peșterii denotă același naturalism elegant al liniei, aceeași intenție științifică de cunoaștere și consemnare a formei, pentru identificare, păstrare și reproducere. Intenția pur

cognitivă a artistului este depășită însă ca și la Altamira, de perfecțiunea execuției și probitatea redării emoției.

Ceva mai stilizate se prezintă figurile în peștera de la Valltorta, în estul Spaniei sau la Combarelles, în Dordogne, unde linia capătă o anumită utilitate intrinsecă, o anumită autonomie, ce o determină să-și înscrie traiectoria după anumite predilecții senzuale pentru curbă și arc continuu, ori sinusoidală voluptos descrisă. Stilizarea, necesară uneori pentru reducerea la esențial, adică pentru redarea caracterului sintetic al formei plastice, intră în faza caligrafică aici, urmînd poruncile unei legi mai curînd estetice decît cognitive. De la necesitatea utilitară a cunoașterii, primitivul din Solutreanul tîrziu a trecut la voluptatea actului gratuit, la plăcerea pur senzuală a gestului armonic, la contemplație.

Figurile în lut, ca prin minune conservate din Magdalenian pînă azi, găsite în grota Tuc d'Audoubert în Ariège, au și ele, cu tot caracterul pronunțat naturalist, un foarte puternic element caligrafic, senzual, în stilizare, fără a ajunge la sinteza abstractă a geometrismului.

Același naturalism se poate urmări, probabil datorită aceleiași funciare nevoi de a consemna rezultatele cunoașterii, în semne vizibile și permanente, capabile adică de a păstra o memorie și a-i conferi puteri de reproducere — în arta popoarelor naturii (*Naturvölker*), mai cu seamă în a acelora care, mai puțin evoluate, se află în stadiul economic de vînătorit, de pescuit, sau de culegători ai fructelor necultivate. Cercetătorul Karl Bücher socotește că arta naturalistă a popoarelor pasive economic, trăind pe seama acuității simțurilor lor specializate pentru a trage foloase de pe urma dărniciei naturii, se datorește disponibilității spirituale pe care aceste ocupații, bazate mai mult pe organizarea simțurilor insului decît pe disciplinirea activității lui, o conferă conștiinței neconstrînse la un efort susți-

nut. Arta naturalistă este reproducătoare, figurativă, constatativă, tocmai din pricina calităților de observație, ascuțite de ocupațiile economice ale acestor popoare. Dimpotrivă, popoarele ajunse la faza economiei agricole își amputează darul de observație, își ocupă spiritul, pînă acum disponibil la orice solicitare externă a atenției, își coordonează munca, făcînd-o să depindă de supranaturalul care va binevoi sau nu să-i confere rodnicie. Succesiunea anotimpurilor, seceta sau ploile în vederea recoltei, sînt valorificate. Puterea care se arată bună sau rea, după cum favorizează ori nu recolta, devine pentru aceste popoare izvor de mituri fecunde. Faza agricolă a economiei corespunde cu faza imaginativă a culturii, după Karl Bücher. Caracteristicile acestei faze sînt în artă: stilizarea abstractă, adesea geometrică, cromatism expresionist, adeseori bazat pe un cifru magic al culorilor, semantism al schemelor lineare, mergînd spre o codificare (alfabetică aproape) a semnificațiilor unor semne totdeauna corespondente.

Obiectele de artă produse în faza aceasta imaginativă ascultă de normele magiei, ale magiei utilitare, homeopatice sau hallopatice, ori pur și simplu ale magiei pre-religioase.

Intenția artei de felul acesta este intenția semnificatoare. Obiectul este concretizarea unei anume metafizici criptice. Încărcătura semnificațiilor face din lucrurile naturii categorii tabú, și din plăzmuirile artei obiecte cu potențial magic. Legea, care pare să se verifice în toate cazurile, ar fi inversa proporționalitate a sensului intern cu semnul exterior: cu cît semnul este mai aproape de semnificația sa, cu cît o divulgă mai curînd și mai precis, cu atît puterea magică a obiectului scade. Intenția semnificatoare a artei, corespondent al mentalității magice, se slujește, așadar, firesc de un limbaj geometric, abstract, în care formele apar cu multă greutate în concreta lor realitate obiectivă, deformîndu-se după legile su-

biective ale spiritului care le reproduce cu gîndul de a le face să sugereze, prin analogii și asociații vrăjitorești de date ale conștiinței, mai curînd decît să figureze exact, un obiect real.

Suita: intenție semnificatoare (potențial magic ocult) — analogie — semn codificat — geometrism, se află justificată. La fel corespondentul ei, pentru faza senzuală a civilizației, opusă celei imaginative: intenție figurativă — identificare, constatare — formă exact observată — naturalism.

Arta geometrică forjează figmente (simboluri), realități subiective concretizate în forme cu presupuse potențiale oculte; arta naturalistă slujește cunoașterii, plăzmuind efigii.

Într-unul din studiile noastre arătam cum încerca odată Miczeslaw Wallis-Walfisz, esteticianul polonez, să stabilească o tipologie pe baza semnului efigie și a semnului simbol.

După descoperirea, în sudul Africii, la populația boșimanilor, a unora din cele mai frumoase realizări naturaliste primitive, Walter W. Battis le-a consacrat acestora un studiu, al cărui punct central este extraordinara asemănare dintre încrustările în rocă, preistorice, descoperite în grotele ținutului locuit de strămoșii boșimanilor și picturile de pe stîncă ale boșimanilor contemporani. Acest popor despre care se supusese că ar fi „incapabil de civilizație și progres“, este un popor de mari artiști. În reproducerile autorului avem unele din minunatele figuri naturaliste de animale, policrom realizate pe stîncă, de boșimani. Fără grija nici unei perspective, nici naturaliste nici ideative (boșimanii sînt incapabili să îmbrățișeze realitatea vizuală în întregul ei; se mărginesc la juxtapunerea obiectelor izolate), artiștii primitivi ai acestui popor natural, dovedesc un extraordinar simț de observație și o admirabilă îndemînare expresivă. Antilope, hipopotami, rinoceri, păsări, muște, cîini, sînt redate toate cu un adevăr realist surprinzător. Într-o miș-

care, boșimanii reușesc să vadă linia de forță esențială. Neglijînd restul, ei redau realitatea pasionantă a mișcării. O antilopă care sare este, pentru boșimanul care o desenează, un arc destins, compus din membrele de dinapoi ale animalului, trunchiu și gît. Membrele superioare dispar. Ele n-au rol în mișcare, nu sînt esențiale.

Preocupat să ne redea mișcarea, saltul și nu antilopa, boșimanul le-a amputat, fără să-și facă un proces de conștiință din faptul că a contravenit realității știute. Poate tocmai fiindcă e atît de puțin intelectual, boșimanul are puterea de a uita totul, mărginindu-se la senzația momentană. Iar adevărul senzației prezenta o gazelă fără picioarele din față.

La fel, în pasul unei antilope prin iarbă, oricît de exact ar fi desenat-o, boșimanul vede numai eleganța liniei piciorului, căruia nu-i potrivește o copită, terminal, pentru că senzația lui nu-i oferă copita, ci numai fluerul elegant al piciorului. Corpul gazelei se lungește mult față de gît și membre, tocmai pentru a reda impresia de lentă pășire, de aproape stagnare a mersului. Boșimanul stilizează. Stilizează realist, desigur, nu geometric. Însă realismul său este un realism al senzației, nu un realism al obiectului. Boșimanul este în faza impresionistă a naturalismului. Ceea ce primează este adevărul său afectiv, realitatea emoției sale. În stenografica reprezentare a unui om, boșimanul se lasă atras de mișcarea caracteristică a mersului. Raporturile momentane ale părților corpului îl interesează mai mult decît aspectul permanent al fizicului uman. Mișcarea, labilul, fluentul, momentanul, sînt tocmai postulate impresioniste. Pentru a stenografia fazele mersului, boșimanul neglijează faptul că omul are cap. Oamenii săi n-au cap, pentru că la această mișcare capul nu participă. Este neesențial pentru globalul impresiei. Și artistul sudafrican vrea să ne redea mersul, nu omul. Iată, într-una din figuri, un picior este dese-

nat numai pe jumătate. De ce? Boșimanul a văzut, în timpul fugii unui semen, un picior îndoit, din față: el l-a pictat cum l-a văzut: pe jumătate. Adevărul obiectiv suferă, adevărul impresiei cîștigă. Omul, care cu două picioare ar fi stat pe pămînt, aleargă acum, lăsîndu-și greutatea pe unul singur, cu celălalt în aer. Priviți stenograma mîinilor: nici o mînă nu e mîna reală. Boșimanul a înțeles, reducînd la esențial forma, ceea ce însă nu pot înțelege boșimanii țărilor „culte": că adevărul artistului e adevărul impresiei, adevărul spiritului său, în ultimă analiză. Și că naturalismul nu exclude interpretarea, după cum intenția figurativă a artei nu e deservită de stilizare, și n-are nevoie de preciziuni fotografice.

SCHEMATISMUL

Cînd, în 1910, cercetătorul german Leo Frobenius afirma în a sa „Voce a Africii", similitudinile dintre arta populațiilor negre Yoruba din Ile-Ilfe (Africa de Vest) și arta populațiilor prehelenice din jurul Mediteranei, teza a stîrnit nedumeriri și proteste. Presupunerea unei origini comune a civilizațiilor acestora, pe de o parte cea Vest-africană, pe de alta cea myceniană, cea sardă și cea etruscă, părea de neacceptat unei lumi deprinse să-și construiască o imagine despre sine, pe baza unei neverificate superiorități față de rest, prin vechimea civilizației sale. Frobenius a demonstrat cum zeul Olokun de pildă, imaginat în iconografia popoarelor Yoruba mai adesea, este identic cu Poseidon, regăsit cu aceleași atribute și la etrusci. La fel, construcția arhitectonică a locuințelor etrusce poate fi identificată cu schema caselor indigene din Ile-Ilfe. Frobenius propunea o explicație oarecum simplistă: originea asiatică (babyloniană, preciza el) a tuturor acestor civilizații. Identitățile întîlnite în filosofiile și arta acestor atît de deosebite popoare

păreau să se poată deduce din ceea ce mai putem ști azi despre înfloritoarea cultură a celui dintîi imperiu universal.

Dacă ipoteza pare greu de acceptat, ea nu e mai puțin ispititoare, totuși. Oricum, corespondențele de spirit și viziune sînt atît de mari, încît ele intrigă și se cer cel puțin semnalate, dacă explicate nu pot fi. Problema ne interesează, istoric, prea puțin. Dacă o amintim, e pentru a o oferi, ca pe o posibilitate incertă de deslegare a tainei atîtor similitudini, cîte se desprind din studiul formelor primitive de artă. Pentru noi, explicația istorică este mai puțin importantă decît tipologia formelor. Iar faptul că în aceeași categorie intră produse ale momentelor și mediilor celor mai diverse, nu ne jenează: el nu dovedește decît odată mai mult cum afinitățile de structură depășesc limitele timpului și meridianele.

Schematismul este, în arta primitivă, mult mai frecvent decît naturalismul. Poate pentru că primul este stilul popoarelor cu o economie mai evoluată, și cu o organizare în stare să lase mai multe urme. De la popoarele de vînători și pescari, de la nomazii culegători de fructe silvestre a căror expresie este stilul naturalist, de observație a obiectului și aplecare spre lumea externă, era mai greu să avem atîta urme. Arta cavernelor preistorice este desigur o infimă parte din ceea ce se va fi produs în epoca de piatră. Descoperirile arheologice scot uneori la iveală ustensile, și arme decorate, al căror stil permite apropieri de arta rupestră a uneia sau celeilalte împărțiri convenționale.

Oricît de greșite ar fi atribuțiile de astăzi, un lucru e sigur: un popor care stilizează naturalist nu va schematiza niciodată obiectele, și invers. Există o circumscriere internă a stilurilor, care nu permite interferențele, pentru că stilurile sînt materializarea unui Weltanschauung, cu neputință de alienat sau alterat. Oricît de apropiate ar fi, geografic, stațiu-

nile arheologice din Dordogne de cele din Marna, putem fi siguri că incrustatorul în stîncă de la Combarelles, care urmărea reprezentarea cît mai naturalistă a animalelor, făcea parte din altă comunitate de spirite decît autorul reliefurilor cunoscute din anticamera mormîntului preistoric de la Courjeonnet sau Croizard (Marna).

Artistul preistoric stilizează schematic, aici, o femeie, printr-un trapez cu baza mică, de sus, rotunjită, înlăuntrul căruia înscrie un semicerc închipuind ovalul capului deosebit de trup, dedesubtul căruia fixează două mici conuri, închipuind sînii. Capul însuși este schematizat după o normă sintetică: o curbă dublează baza mică a trapezului, întrerupîndu-se la mijloc pentru a înscrie un intrînd, ce reprezintă linia nasului ieșind dintre arcadele ochilor, închipuiți ca două simple puncte săpate. La Backa, în Suedia, urme din epoca de bronz arată o tendință (mai obișnuită în arta infantilă) de schematizare pe baza profilului obiectelor reduse la liniile esențiale. O masă e, în concepția copilului, o linie orizontală susținută de două verticale paralele, la capetele ei. La fel, artistul preistoric de la Backa stilizează schematic o sanie, prin talpa ei — o linie ușor curbată, — și scaunul de deasupra — altă linie, paralelă cu talpa, cu traversele care le leagă, (două linii verticale între ele).

Un ren este un arc de cerc, avînd la un capăt două puncte închipuind coarnele, iar dedesubt, pe partea convexă, patru linii paralele (picioarele). Stilizarea aceasta reduce figura la liniile ei esențiale, înțelegînd linia nu în calitate de contur, ci în calitate de axă a unui volum. Este ceea ce se poate numi o schematizare esențială, numenală, spre deosebire de unele schematizări geometrice, care iau ca dat, ca realitate primară, tot suprafața aparentă a lucrurilor.

O reducere asemănătoare a lucrurilor la osatura lor interioară, la schelăria permanentă,

esențială, descoperim în arta contemporană a populațiilor din jurul Pacificului și a unora din insulele Oceaniei. Ideograma zeului Oreo-Oreo, reprodusă de Ekhart von Sydow în cartea citată, despre arta popoarelor primitive (p. 239), ne înfățișează un craniu înțeles ca o sîrmă curbată în două ovale geminate, terminate jos cu trei din laturile unui pătrat (maxilarul), în interiorul căruia o linie de forma unor foarfeci înseamnă orbitele și locul nasului. La fel, picturile pe bambuși cusuți, dintr-o *„Malagan-House“* în Newmecklembourg, înfățișează schema lineară a unor trupuri femeiești, compuse dintr-o sinusoidală neregulată, reprezentînd membrele superioare ridicate de la cot, umerii și claviculele, probabil, așezate pe un cerc gol, înăuntrul căruia se află schema unui embrion — aluzie la misterul germinației, — totul așezat pe schema unui soi de scaun cu unghiuri drepte (mai lat decît diametrul cercului), înfățișînd pulpele și gambele îndoite din genunchi. Deasupra, pe axa de simetrie a figurii, un oval cu schema acelorași foarfeci (orbitele) înseamnă locul capului. Înfățișarea grotescă, de batracian, este justificată de reducția la esențial a temei. O femeie este pentru artistul acesta primitiv purtătoarea unui embrion și nimic altceva. Stilizarea ei aduce cu schema unui grăunte încolțit: rădăcinile, tulpina și un mugураș ieșind din corpul ei ca dintr-un bulb. O formă mai grotescă de schematizare esențială ne-o înfățișează figurinele articulate reprezentînd dansatori (Wajang) din Java (Sydow, p. 259), sau costumele de dans, brodate, ale pieilor roșii din nordul Americei de nord. Aici schemele se tipizează, căpătînd o valoare mai decorativă. Cităm în același sens pereții pictați ai clanului Kwakiutl (Wakash-Indienii din nord-vestul Americii de nord).

Stilizarea schematismului esențial sfîrșește întotdeauna în decorativ. Forța expresivă originară a motivului se pierde prin repetarea

lui (există o tradiție a temelor și „izvoadelor“

ca în arta noastră populară). Curînd liniile ce închideau sensul vor rămîne doar arabescuri decorative.

Ceea ce este, din punctul de vedere al intenției figurative, schematizarea esențială, este pe planul intenției semnificative skeumorfismul. Se știe că se numește astfel, în morfologia artelor decorative, decorația ale cărei motive sînt forme ale unor reprezentări naturaliste, tipizate și reduse la schema articulațiilor esențiale. În skeumorfism coincid, așadar, pe de o parte formele naturaliste schematizate pînă la a-și pierde sensul, pe de alta formele decorative care încep să cuprindă semnificații. Skeumorfismul și schematizarea esențială sînt, de cele mai multe ori, reducțiuni formale provenite din indigențe tehnice. Neajunsuri ale meșteșugului artistic de care dispunea autorul, schematizările de genul acesta rămîn dedesubtul naturalismului, pentru că nu-l pot ajunge. Ele sînt recursul desperat la rațiune, pentru a deduce din ea realitatea, suplinind astfel insuficiența puterii de observație senzorială. Acolo unde empirismul dă greș, raționalismul cată să-i umple lacunele. Obiectele sînt reprezentate așa cum artistul le știe, printr-un soi de credință, de natură aproape religioasă, iar nu așa cum sînt văzute. Schematizarea esențială este produsul unei concepții despre lume și viață a unui ins care, neputîndu-și organiza impresiile dictate de lumea externă, le repudiază pentru a le înlocui cu aproximații schematice, de natură rațională, subiectivă. Skeumorfismul nu va combina niciodată, în sinteze noi, datele experienței, ci va sărăci doar conținutul lor intuitiv, pentru a le putea mai ușor înșira pe de rost, și substitui adevărului obiectiv. Redus la esențe nu dintr-o necesitate de adevăr, ci dintr-o indigență analitică, spiritul formelor schematice este continuu înfricoșat de desișul existenței concrete, pe care n-o poate simplifica prin stăpînirea și clasificarea materialului, și pe care o elimină, simplificîn-

d-o prin ignorarea particularităților care-i conferă viața. Skeumorfismul este un stil mort, al unui spirit neajuns încă la viață.

Nu tot același lucru se poate spune despre stilizarea geometrică. Schematizare și aceasta, ea însemnează însă depășire a naturalismului (Cf. supra-realism). Geometrismul, dominant într-o succesiune de forme artistice, e semn că spiritul creator nu se mai mulțumește să inventarieze sec, rece și obiectiv, formele, dar că le dictează acestora postulatele sale. Nemulțumindu-l labilitatea concretului, spiritul geometric caută modalitatea fixării definitive a formei veșnice, în permanențe fizice, materiale. Stilizarea geometrică înseamnă nevoia de a acorda lumii o durabilitate care-i lipsește. Forma nu mai e un accident al materiei, e o condiție de existență a ei, care trebuie împlinită pentru a o păstra. Înscriind corpul omenesc în rigiditatea planurilor interferente, recompunîndu-l din prizme, cilindri, piramide și sfere, artistul duce mai departe o operă începută de însăși natura: cristalizarea definitivă a formelor, adesea dizolvate și labilizate de condițiile vieții organice. În trupul idolului negru din Gabon, publicat în „*La sculpture nègre*“, Paul Guillaume și Thomas Munro, Ed. Crès et C-ie, pl. 28, artistul n-a urmărit numai fixarea exactă a raporturilor ideale dintre membre, ci și asimilarea formelor organice cu formele geometrice, precis delimitate și decis definite, singurele care pot garanta materiei perenitatea după exemplul formelor minerale perfecte: cristalele. Suprafața lucie și lipsită de accidente a materiei întrebuințate, exprimă perfect darul de a elimina particularul, individualul, din trupul uman, pentru a putea desprinde mai curînd tipicul.

Sculpturi în lemn din Sumatra și Filipine (Sydow, pl. 272—273), mărturisesc aceleași daruri. La fel, unele statui precolumbiene din Peru sau Chile.

Alteori se urmărește mai puțin limbajul etern al materiei, geometrismul reducîndu-se la un simplu procedeu de modelaj, într-o viziune mai mult sau mai puțin naturalistă. Este cazul măștii Baoulé reprodusă de aceiași, în care regularitatea geometrică a trăsăturilor — arcadele, migdala ochilor, ovalul feței — pare mai mult un principiu de ordonare decît unul de izolare în spațiul abstract. Faptul că pe fruntea măștii acesteia, sau la nas, se caută exprimarea cît mai exactă a interferenței planurilor aparente, epidermice, tactile, arată fondul naturalist al viziunii: aceste amănunte aparțin observației sensibile; ele nu sînt obținute prin abstracția formelor, pe cale rațională. Aceeași impresie, de observație naturalistă exprimată geometric, o lasă pasărea ce se ridică atît de grotesc din țeasta măștii. Stilizarea ei aduce mult cu o anumită fază a cubismului (faza substituirii formei plastice particulare, prin forma plastică generală, a regnului însuși, nu a speciei). Iară întreaga compoziție este de un suprarealism de cea mai bună calitate.

Iată în fine o figurină (din la Haute Volta, pl. 38, Paul Guillaume și Th. Munro). Stilizarea a două animale reduse la rangul de elemente pur vizuale în compoziția întregului: nu mai interesează urmărirea asemănării fiecăruia, nici a raporturilor exacte dintre ele. Așezarea lor e dictată numai de legile armoniei și echilibrului. Semnificația lor scade, efectul estetic, de pură contemplație însă, sporește. Artistul negru a reușit să sustragă obiectele constelației utilitare sub care ne apar ele în viața de toate zilele. Nu ne mai întrebăm „ce reprezintă". E destul un raport abstract, armonic, de forme, ca să ne mulțumească. Obiectele dezintegrate din viața practică au fost integrate într-un sens pur estetic, în care numele lor și aparența exactă, factori esențiali pentru practică, nu ne mai privesc. Minunea a săvîrșit-o un artist negru. El ne-a putut oferi exemplul unui acord muzical, dedus din două forme plastice abstracte, armonizate ca proporție și vectori. Intenția figurativă sporește. Semnificația este însă de data asta nu de ordin magic, religios sau emoțional pur și simplu, ci de ordinul mai înalt, al purei frumuseți, ne-aderente (*pulchritudo vaga*). Pe linia detașării de dictatura legilor naturii, ale obiectului, vom găsi spiritul luptînd să-și impună logica internă, în formele artei moderne.

PERSPECTIVE DUALE

E greu să reiei un fir pe care l-ai întrerupt: de pe depănătura cu ghem, capetele ițelor înșurubate-s, parcă nici n-au fost vreodată capete, și ghemul parcă s-a născut pe de-a-ntregul așa, închis, ca un ghivent.

Am învățat să înnumăr ițele în care a fost țesută pînza, și să deosebesc borangicul de inișor, năframa aleasă în degete de alesătura cu spete, încrețul de pielea găinii sub altiță și alte multe tertipuri femeiești, nevrednice de meseria trufașă de bărbat, dar care numai ele lipsiseră sufletului, ca să se simtă suflet. Pe nesimțite, a început a nu-mi mai fi totuna dacă floarea de arnici roșu iese din bătătură ori din urzeală: e o întreagă perspectivă de lume și de viață, care ți se deschide pieziș sau curmeziș, dacă te așezi de-a lungul sau de-a latul războiului de țesut, după cum ți-o cere lucrul mîinilor, pe care le venerezi privindu-li-l.

Începi să te întrebi (după școala aceasta pe care ți-o face suveica) dacă din bătătură sau din urzeală s-au ales, la țesutul dintîi al lumii, constelațiile specifice ale sufletului ce-ți trîmbițezi în versuri, și constelațiile făpturii în general. Alesătură de mîna-lumină a Totului, sufletul și lumea s-au brodit după izvoade neasemenea de pereche, și nu ți-e totuna să știi ce-i *bătut* și ce-i *urzit* în tine; cugetul cel

mai trufaș începe să se îndoiască dacă-i de cînepă neghilită sau de borangic, și parcă tot mai bine i-ar veni să se afle că-i din c e l u l o z ă melițată și toarsă, decît că firul, crezut de preț, al făpturii sale, i l-au tors viermii. Aristocraticul borangic vine din viscere, și încă din viscerele unui nevertebrat anular, scîrbos ca balele însăși ale materiei, dar tot atît de minunat ca steaua.

Viermele e și el făptură și, pentru cine crede în viață, toate făpturile una sînt în fața vieții. Am văzut babe care făceau pomană și praznic pentru gîndacii de mătase uciși în gogoașă, înainte de a o sparge ca să se într-aripeze: babele știau că zădărniciseră un zbor și o chemare și că văduviseră razele soarelui de oglinda unor aripi pîlpîitoare.

Păcatul lor se ispășea însă, mai curînd decît prin rugi, milostenie și acatiste, prin țesătura firelor de soare concentrat, pe care viermele jertfit n-o bănuise măcar, lipicios și birocratic cum sta cufundat în necontenita lui muncă inconștientă: devorarea frunzelor de agud.

Borangicul ieșit din mîinile ce-mpărtiseră pomeni, cerșindu-și mîntuirea, era el însuși semnul mîntuirii: nu-i e dat oricui, într-adevăr, să-și vadă rodul mîinilor strălucind asemenea flamurilor de crin pur, ceresc zbucnite spre azururi, și inexplicabil, din mîzgă.

Agudul îngrășat cu gunoaie și pîntecul unei vietăți toată numai pîntec, au putut da luminii un corespondent de întuneric: noaptea, borangicul foșnește ca razele, și apele lui inconstante clipocesc în beznă asemenea undelor de soare strînse în nămoluri, de cu ziuă, sub frunze adumbrite de nuferi și lipani.

Bucuria cristalină a rezultatului ignoră bucuros cauzele eficiente, asemenea moștenitorilor iluștri ai unei splendide averi, purcese din umila, disprețuita muncă a strămoșului fabricant de tîrnuri; și le mai și reneagă dacă se ivesc, inoportun, în față.

Ehei, cîte, dar cîte, nu înveţi din deprinderea — bărbat fiind şi curtezan al slovei — neluatelor în seamă ocupaţii femeieşti!

Războiul de ţesut oferă un anumit Weltanschauung, care pe limba pretenţioasă a cărturarilor se poate numi experienţă: ca „experienţa războiului".

Înveţi, afli, confrunţi, şi nu-ţi vine a crede. Trăinicia suplă din modesta şi alba pînză de in, puternică şi simplă, asemenea în caracter muncitorului ţăran, dîrz şi blajin, generos şi neînduplecat, această proletară a ţesăturilor, farurală, aspră la purtat şi fără tertipuri de fabricaţie, iese toată din lujerul debil al unei plante a cărei floare plăpîndă concurează, în sfiiciunea celor cinci petale albăstrui, cu gene fragile clipind deasupra unor crîmpeie de azur nespus de limpede, nevinovăţia ochilor albaştri de codană. Ei da, floarea aceasta cu educaţie de pension francez şi cu tradiţia modestiei pe blazonul înscris în arhontologia vreunei herboristerii, sufletul acestor corole ce se scutură la atingerea celei mai inofensive gîze, e trainic şi alb şi cu miros de busuioc curat; ca aşternuturile cinstite ale nunţilor sănătoase, şi ca iile înflorite cu alesături, ale fetelor ce-şi vîntură trupul zvelt şi pietros, la horă.

Multe şi neaşteptate-s ciudatele întocmiri ale firii, şi greu de ştiut, fără perspectiva piezişă ori curmezişă, de-a lungul bătăturii ori urzelii, la războiul casnic.

Ci eu, înnumărînd mereu iţele în cîte a fost ţesută pînza sufletelor, m-am fost deprins a le cunoaşte pe de-a rostul, dintr-o ochire şi fără să le mai împung cu vîrful acului ori unghia.

Dar firul întrerupt o dată, greu se mai poate relua. Parcă depănătura pe ghem n-a avut nicicînd capete şi parcă nu erau, unul la mine, altul la dumneavoastră, cititorii mei, în legătură! ...

Şi iată, revenind aici, între pagini, spalturi, corecturi şi coloane, nu-mi pot lăsa năravul repede deprins, repede învechit şi greu de uitat, al numărătorii iţelor. Şi-ncep a căuta să aflu, pentru fiecare om întîlnit, structura ţesăturii lui şi materialul. Şi tot nedumirit sînt, dacă aristocraţia e a borangicului, ori a inului, şi dacă de înfiripările lui trebuie să fie trufaş cineva, sau de izvod? De izvodul cel venit din adîncul timpurilor, ca o informaţie cosmică din memoria genetică a spiritului uman, vreau să zic.

NATURALISMUL ORIGINAR AL SCHEMELOR DECORATIVE ROMÂNEȘTI

Încercare de exegeză morfologică și semantică

Tipologia artelor primitive și populare (în felul în care a fost ea încercată, după criterii nu atît obiective, cît de facilitare a cercetărilor), oblică fiecare manifestare de acest gen să se încadreze în una din cele două categorii la care, în ultimă analiză, se reduce terminologia diferiților teoreticieni. Căci fie ea denumită artă fizioplastică opunîndu-se celei ideoplastice, cu termenii lui Max Verworn, fie artă de tip naturalist, opusă artei de tip abstract, cum vrea Kurt Freyer[1], fie ca în clasificarea lui W. Worringer, artă de tip simpatetic opusă artei de tip abstract[2], fie impresionismul opus expresionismului, așa cum despică Max Picard conceptul[3], fie, după împărțirea lui Herbert Kühn[4], artă sensorială și artă imaginativă, fie în sfîrșit ca în gîndirea lui G.H. Luquet[5], realismul vizual față în față cu realismul intelectual, realitatea care se ascunde sub aceste nume nu este mai puțin identică cu ea însăși.

[1] „Zum Problem der Volkskunst", în „Monatsheft für Kunstwissenschaft", 1916, Nr. 6.

[2] „Abstraktion und Einfühlung", 1908.

[3] „Expressionistische Bauernmaleriei", 1918.

[4] „Die Kunst der Primitiven", f.a.

[5] „Essai de définition de l'art populaire", în „Art. populaire". travaux artistiques et scientifiques du I-er Congrès International des arts populaires, Prague 1928, tome I.

Deosebirea se reduce la discriminarea între intenția figurativă a artei și intenția ei semnificatoare, cum botezasem într-un alt studiu, ireductibilele funcții ale oricărei plastici, încercînd să sintetizăm în cei doi termeni toate implicațiile diferențiale de mai sus[6].

Consecvenți acestui mod de a-și inaugura sau încheia cercetările, comentatorii fenomenului artistic românesc au convenit aproape fără excepție să încadreze arta țăranului român în grupul determinat de prezența abstracției, a geometrismului, a realismului intelectual, expresionist sau ideoplastic. Măsura ni se pare cu atît mai justificată, cu cît grație ei s-au putut adeseori stabili diferențieri stilistice în linii mari, față de arta decorativă a altor popoare, de predominanță net naturalistă.

Totuși tipologia dualistă este departe de a satisface, sub raportul obiectivității strict științifice, oricîte servicii ar aduce ea ca ipoteză de lucru. Cum nu s-a întîrziat să se susțină de către diverși teoreticieni ai problemei, linia de demarcație între cele două tendințe este greu de trasat cu conștiința împăcată.

Labilitatea limitelor celor două zone mărturisește o întrepătrundere nu numai formală, superficială și geografică, ci funcțională, organică. Nu este în preocupările noastre abordarea altfel decît tangențială, a problemei. Presupunerea că motivele în care ochiul orășanului neintegrat în mediul creator al decorației populare, sau chiar privirea rutinată a săteanului de astăzi, nu mai descopăr nici o semnificație conceptuală, considerînd fragmentele morfologice ale unei tapiserii de pildă, drept simple motive ornamentale, lipsite de orice altă ambiție afară de aceea de a place ochiului a mai fost formulată.

În cadrul acțiunii monografice la sate a Institutului social român, cercetători ca Al.

[6] Vezi volumul de față p. 10 și urm.

Dima[1] s-au putut convinge de ignoranța țesătorului popular însuși, în ceea ce privește străvechiul rost al motivului ornamental întrebuințat. Faptul că motivele ornamentice populare sînt consemnate în „izvoade“ străvechi, le-a conferit transmisibilitatea formală, fără să li se mai păstreze și înțelesul. Uneori bătrîni ai satului mai cunosc numele originar al motivului, care numai anevoie se mai poate justifica.

Exemple de felul acesta putem găsi infinite. Aproape fiecare motiv geometric — geometrizat mai bine zis — este rezultatul operațiunii de adaptare a unei teme naturaliste la cerințele ornamenticii populare.

Uneori de vină este însăși tehnica, ca de pildă în arta țesăturilor, unde încrucișarea în unghi drept a firelor diformează specific forma reală. Cazul este pus de mult în evidență[2]. Intervine apoi îndelunga circulație a temei, deformată de fiecare reproducător pe rînd. Dar ceea ce intră în primul rînd în explicația faptului acestuia este tendința tipizantă a artistului popular, a cărui structură nu permite obiectului să-și păstreze particularitățile individuale, ci numai liniile esențiale de forță. Transpunerea apoi a obiectului, din spațiul vulgar cotidian, în spațiul ideal al artei, aduce o nouă serie de amputări modelului. Și cum arta decorativă populară desfășurată în plan, posedă o perspectivă cu totul specială, perspectiva valorii (*Wertsperspektive)*, care ia locul perspectivei optice spațiale, forma originară a modelului cu greu mai poate fi recunoscută, chiar după prima transpunere a sa în spațiul artistic.

Încercarea aproape „filologică“, am zice, de a restabili motivelor aparent geometrice ale ornamenticii populare românești, înțelesul lor originar naturalist, cercetînd modurile denaturării și decadenței lor actuale, nu este o încercare menită să izbîndească întotdeauna.

[1] „Conceptul de artă populară“, București, 1939.

[2] G. Opresco: „L'art du paysan roumain“

Acolo unde indicii obiective lipsesc, renunțarea este preferabilă unei alunecări pe panta interpretărilor hazardate.

Cum însă mulți informatori ne-au putut oferi ici și colo un punct arhimedic, amintindu-și numele motivului, mai mult mecanic decît recunoscîndu-l, socotim nu cu totul lipsită de interes o expunere a rezultatelor în general, oricît de modeste ar fi ele. Convingerea că fiecare amănunt al unui ornament popular românesc a avut o semnificație cîndva — dacă nu fizioplastică, cel puțin magică — este sporită de persistența vechilor simboluri cosmice prezente în toate manifestările colective omenești. Soarele, luna, aștrii, zodiile, tetrascelul arian, (simbol al anotimpurilor) ideograma cruciformă a cerului cu cele patru direcții cardinale, triscelul (pașii lui Vishnu) sînt motive a căror prezență în arta decorativă a poporului român demonstrează străvechile sale tradiții culturale. Zigzagul însemnînd fulger, curba ondulatorie marcînd zilele și nopțile, ca și alternanța triunghiurilor albe și negre, în atîtea chenare de scoarțe țărănești, sînt, doar în treacăt amintite, cîteva exemple — probabil știute — de fiziomorfism. Reprezentarea florei românești în motive decorative geometrice — pentru că există și ornamente naturaliste stilizate direct, schematizate, în arta populară românească — este abundentă. Aproape că ne vine greu să mai dăm exemple, într-atît de pline sînt de „brad“ de „frunză de stejar“, de „foaie de arțar“ de „rosace“, de „viță de vie“, toate exemplarele acestei arte. Nu fitomorfismul și nici zoomorfismul decorației populare ne-a atras în întocmirea studiului de față, deși acesta din urmă prezintă fenomene curioase și pline de promisiuni pentru cel ce le descifrează.

Într-adevăr, (fig. 1) cu ce mirată mulțumire afli că aceste două sectoare circulare, dispuse simetric și striate triplu la capăt, reprezintă,

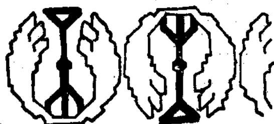


Fig. 1
Laba broaștei

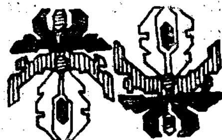


Fig. 2
Talpa gîștei

într-o plină de umor stilizare, labele de dindărăt ale unei broaşte verzi? Sau că unghiurile îmbucate unul în altul din fig. 2, nu sunt decît stenograma domestică şi adesea ridiculă, a mersului demn şi cadenţat al... gîştei? Motivul se numeşte „talpa gîştei“ într-adevăr.

Dar iată un motiv, căruia fără să-i cunoşti semnifcaţia, îi atribui expresia unei măreţii vijelioase, a unei majestăţi aprige, regale. Este „aripa hultanului“, surprinsă în cele trei sau patru poziţii esenţiale ale mişcării sale, din fîlfîitul impunător al zborului. De remarcat că artistul popular nu s-a mulţumit să redea forma şi atitudinea aripei, ci a încercat, prin suprimarea caracteristică a fluxului temporal, sintetizînd momentele zborului, prin juxtapunerea etapelor mişcării, să ne trezească în conştiinţă întregul complex funcţional. Tendinţa ideogramatică a artistului rustic este confirmată şi de unul din motivele sale florale, în care planta nu este reprezentată cîtuşi de puţin după aspectul său exterior, ci în secţiune aproape perfect ştiinţifică (Fig. 4).

Evident, sînt şi motive în care intenţia originară, dacă există, cu greu se mai poate recunoaşte. Astfel paianjenul este o cruce abia dacă mai complicată, culbecul este un triscel



Fig. 3
Aripa hultanului



Fig. 4
Motiv floral

sau o stea din trei cîrlige, care nu prea seamănă cu un culbec etc. Se prea poate însă ca la originea lor să nu fie un motiv naturalist, ci ca, dimpotrivă, cine ştie ce asociaţie bizară a lucrătorului să fi denumit, pentru nevoi de memorie şi comunicaţie, un anumit motiv cu un nume mai mult sau mai puţin potrivit.

Ceea ce ne interesează în studiul de faţă nu este să enumerăm motivele din care să se vadă originea naturalistă a ornamentelor geometrice. Chiar dacă am reuşit să dovedim că toate semnele acestea geometrice sînt un alfabet, îndărătul căruia stă pitit un înţeles omenesc, din punct de vedere stilistic, morfologic, n-am reuşit să demonstrăm mare lucru. Afirmaţiile noastre ar putea fi în cazul acela calificate drept „literare“, iar sistemul de critică adoptat, drept „anecdotică“.

Sîntem însă pentru o critică configuratistă, pur vizuală, a operelor de artă plastică, socotind să putem desprinde întîi forme vii, în organica lor frămîntare, şi numai după captarea lor să ne preocupe funcţiile lor eteronome.

Ceea ce urmărim să demonstrăm nu este că geometrismul şi naturalismul se confundă, sau că nu au linie de demarcaţie precisă. Afirmînd aceasta am confunda planurile, şi anume, am sări de pe planul viziunii pe planul expresiei, ori invers. Ornamentica populară românească nu este mai puţin geometrică (atunci cînd e geometrică), numai pentru că motivele ei sînt provenite din observaţia naturalistă, şi nu scornite abstract. Arta este un limbaj. Ca limbaj, geometrismul poate exprima, în cazul nostru de pildă, conţinuturi de observaţie naturalistă, rămînînd totuşi geometrism sub raportul formal. Ceea ce încercăm să combatem aici este tentativa — conştientă sau nu — de a confunda tehnica geometrică a expresiei decorative, cu însăşi maniera profundă a românului de a percepe realitatea. Percepţia simpatetică, impresionistă, senzorială, exprimată însă abstract, expresionist, intelectual, ne

oferă surprize cu mult mai plăcute decît dacă ne-am aștepta, de la început pînă la sfîrșit, doar la plăsmuiri abstracte. Între observația artistică și expresia decorativă a ei, intervine munca, voluntară sau subconștientă, de transpunere, de turnare din nou a realității, după legi proprii unei viziuni interioare, ori după normele prestabilite ale unui limbaj, ale unei tehnici.

Simetria, alternanța, rapelul, repetiția, radiația, sînt legi la care artistul supune fiecare crîmpei de realitate ce aspiră să se exprime decorativ. Lumea zilnică a individului plăsmuitor se închide în colivia vrăjită a artei. Nu numai natura, cosmosul mare sau formele biologice își pot găsi răsfrîngerea în arta decoratorului. Viața socială însăși pe care o trăiește acesta își află corespondent aici.

Arta populară este pantonomică. Ea nu cunoaște splendida izolare a autotelismului celei culte. Impregnînd toată viața țăranului, ea este impregnată de toată viața țăranului. Fierul plugului său, pe care-l mîngîie privirile lui și brazdele grase, nu poate lipsi din plăsmuirile sale. El este schematizat, aproape de nerecunoscut, supus legilor simetriei, făcut să alterneze cu un motiv complementar, multiplicat pînă să se piardă, dar ascuțișul său rămîne incisiv, buza avidă să spintece, funcția evidentă, esențialul păstrat *(fig. 5)*.

Iată pe lîngă simbolul muncii țărănești, semnul pietății sale de odinioară: candeluța (fig. 6). Motivul originar repetat, fără respectul legilor gravitației, în spațiul adimensional al decorativului, dispune mica floare de lumină, strînsă în pahar, ca pe o cruce, o înghesuie



Fig. 5
Fierul plugului



Fig. 6
Candeluța



Fig. 7
Brîul ciobanului

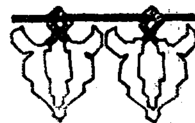


Fig. 8
Traista ciobanului

în colivii neverosimile, o siluiește după normele de ritm ale ornamentului, după simetrii absurde și rigide. Sfioasă, candela credinței intră în viziunea de caleidoscop a artei, ca oricare neînsemnată floare de cîmp.

Iată și obiectul tuturor grijilor țăranului proprietar de oi: brîul (fig. 7), în care ciobanul își ține banii, tutunul și nimicurile prețioase. Chimirul are o mie de despărțituri, o mie de ascunzișuri secrete. Cineva i l-a furat din ochi și l-a așternut pe pînză. Buzunarele lui sînt ridicul de multe și încercările de disimulare denunțate. Intenția satirică a ornamentului e evidentă. Pe ici pe colo, capriciul artistului a pus cîte un ban, care poate sta fără să cadă, chiar alături de pungile chimirului. Și stă fără nevoia de a se ascunde, pentru că aici, în broderie, lucrurile nu se petrec ca în viața ciobanilor. Așa se explică de ce (fig. 8) traista, desagul în care mocanii de la munte își pun bulgării de brînză pe spinarea măgarilor, poate sta cu susul în jos, tot așa de bine ca și în poziția normală. Băierile desagilor alcătuiesc pe bățul pe care sînt înșirați un lanț rombic foarte elegant, care transfigurează acest umil ustensil de brînzar, într-o regească bursă cu găitane.

Artistului popular îi place uneori să-și rîdă de uneltele sale. Biet brînzar, ciobanul își permite uneori să-și privească sculele cu alți ochi decît ai interesului practic. El realizează astfel dezinteresarea prielnică artei, amuzîndu-se. Iată „sădila“ (fig. 9), sacul de stors brînza, gîtuit la un capăt, burduhănos și bondoc, avînd

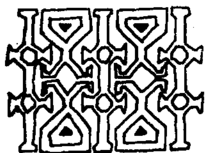


Fig. 9
Sacul de stors brînză

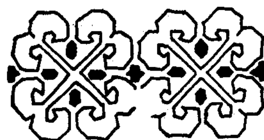


Fig. 10
Cîrja popii

la mijloc o materie de altă culoare, care semnifică probabil zerul neales. Mîna ciobanului nu vine însă să sugrume sacul, făcîndu-l să-și strecoare lichidul și să-și coaguleze cașul din interior. Ea e preocupată să așeze, cap la cap, răsturnînd-o cum nu i-ar fi fost permis în realitate, dar cum aici unde nu există „sus“ și „jos“, este voie, — săculteața caraghioasă care, minune, se transfigurează într-un chenar de toată frumusețea.

Dar nu numai propriile-i unelte au de suferit de pe urma pasiunii sale șugubețe. Cîrja preoțească iat-o îngînată, încrucișată cu alta la fel, ca pentru bătaie, sau rostogolindu-se în desen ca obezile unei roți (fig. 10). Este poate răzbunarea disimulată a ciobanului terorizat de prestigiul acestui băț sacru, de atîtea ori agitat probabil amenințător spre el, la spovedanie, sau pe uliță chiar.

Și iată, tot un fel de a se descărca emotiv, printr-un soi de catharsis estetic, cum una din țesătoarele acelea nebăgate în seamă, care mînuiesc la țară războiul de țesut, găsește mijlocul să-și poată rîde de contorsiunea — hilară în fond, dacă n-ar fi tragică — a mîinii de milog întinsă în bîlciuri pentru cerșit, sau pe treptele bisericii. Degetele nu se recunosc decît după numărul lobilor pe care această stranie frunză îi prezintă. Dar palma făcută căuc, întinsă dureros și cinic totodată, este sugerată măestrit (fig. 11). Rîsul refulat al fetișcanei, constrînsă social la milă, se descarcă în singurătate asupra gherghefului. Mîna se multiplică, se încolăcește, se răstoarnă, de-



Fig. 11
Mîna miloguiui

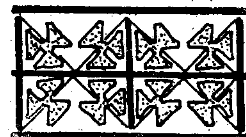


Fig. 12
Scrînciobul

vine monstruoasă, autonomă, amenințătoare păstrîndu-și totuși ridicolul.

Iată două complexe emoționale care și-au găsit expresia în decorativ, întocmai ca în arta expresivă și cultă. Mărturisirea bărbierului regelul Midas crește din firele pînzei. Însă, ca în orice operă de artă, confesiunea aceasta este mascată. Milogul însuși, sau popa, să-și vadă mîna ori cîrja ridiculizată, nu le-ar recunoaște și nu s-ar putea supăra. Arta și-a împlinit funcția.

Un întreg complex de emoții a ascuns fetișcana țesătoare și în rombul acesta tăiat de diagonale și însemnat cu cîte o treflă pe fiecare latură (fig. 12). Este scrînciobul, acest carusel vertical în care se leagănă băieți și fete, la sărbători, cu haine noi și curate și cu veselia în suflete. Cîte nu evocă acest romb, care n-a mai avut nevoie de stilizare, într-atît schema lui reală se pretează la simetria pretențioasă a ornamentului!

Fata și-a evocat aici prima ieșire la horă, a chemat poate primăvara, încă departe în serile lungi de iarnă cînd cosea, și s-a văzut într-una din lăzile scrînciobului cu alesul ei. Motivul e totuși atît de simplu și atît de greu de descifrat pentru orășenii care n-au simțit niciodată bucuria vegetală a desprimăvărării.

Dar, bineînțeles, motivul numit „scrînciob“ a putut să nu închidă în broderia lui nimic, pentru lucrătoarea care îl repetă după izvod. Însă pentru isvoditoarea izvorului, o emoție de felul acesta trebuie să se fi îngrădit cu acul pe gherghef.

Sînt aici numai cîteva exemple de posibilitățile expresive ale unui motiv „abstract". Dacă interpretarea noastră poate păcătui prin exces de literaturizare, căutînd în liniile decorative nu un simplu *Einfühlung* plastic, ci un întreg *hallo* de rezonanțe afective generice, este pentru că ea a urmărit posibilitățile de expresie ale decorativului.

Bazați pe geometrismul artei populare românești pentru a conchide la lipsa oricăror altor tendințe decît cele hedonice, optice, decorative, cercetătorii ei au considerat-o cele mai adeseori ca pe un produs mecanic, aproape independent de realitatea omenească din care-și trage ființa. Ficțiunea „autorului colectiv" a contribuit și ea să facă să se atribuie artei populare o existență prin sine, ca entitate autonomă, pierzîndu-se din vedere omul, realitatea de la care pornește și căreia i se adresează.

Aparținînd unei structuri omenești sensibile la toate aspectele și înrîuririle naturii, ca și la cele ale mediului social, manifestarea aceasta oglindește mentalitatea sa „participaționistă". Structura creatorului determină rezultatele practice ale mîinilor sale. În configurația ornamentelor, spiritul omenesc se rostește ca în oricare alt produs al său. Geometrismul este numai litera artei decorative populare românești. Numai gramatica acestui limbaj. Fondul adînc al acestei arte, spiritul, sensul său este simpatetic, senzorial, naturalist, concret. Fuziunea țăranului român cu natura nu se poate desminți în arta decorativă, după ce s-a afirmat în folclor. Numai că ea se exprimă aici în alt cifru, într-un alt complex de ucazuri formale, ce filtrează realitatea și o conformează, în același timp, specific după legile interne ale creatorului și ale genului de creație adecvat tehnicii.

PEISAJUL LIRICII LUI LUCIAN BLAGA

Sîntem departe de a ignora că o încercare, fie și ocazional purceasă, de a întreprinde analiza modului specific în care, la un poet de dimensiunile lui Lucian Blaga, se „întîmplă" sintezele originare ale datelor cunoașterii, sinteze care constituie poezia, înseamnă nici mai mult nici mai puțin decît o secționare a însuși procesului său de creație.

Și dacă ne dăm seama că, pentru o asemenea operație, spațiul umil al unui articol este ridicol de orgolios pretinzînd să-i cuprindă rezultatele, nu sîntem, cu atît mai vîrtos, mai puțin conștienți de terifianta interdicție internă cuprinsă, pentru oricare cercetător care n-a putut pînă azi dovedi puteri de creație în stare să se măsoare cu ale marelui poet, în însăși proporțiile calitative, dacă se poate spune, ale operei lui Blaga?

Dacă, în complexul ei, cercetarea de care pomeneam merită osteneala unei vieți, unul din prea lăturalnicele-i aspecte n-are de ce să supere, credem, comprimat în cîteva coloane de hebdomadar.

Nu despre „sentimentul naturii în opera poetului" acestuia are să trateze eseul nostru. Banalitatea stupid-didactică a acestei formule poate oripila pînă și cele mai obediente, famelice conștiințe.

„Peisajul în poezia lui Lucian Blaga“ ar fi un titlu mai exact, cu toate că e incomplet. Dacă nu ne-am teme de pedantismul unei formule, n-am ezita să intitulăm încercarea aceasta, așa cum adevărata ei temă ar îndreptăți-o: „tipurile de izolare rezultate la Lucian Blaga din sentimentul relației cu natura“.

Sistemului de estetică al școlii inițiate de profesorul Tudor Vianu i se datorește într-adevăr introducerea la noi în țară a preciziunilor acestora de limbaj, de care n-avem a ne sfii să ne slujim în decursul unui studiu ca acesta, oricît pentru un titlu ni s-ar părea nepotrivită utilizarea lor. Lărgind așadar sfera aplicabilității unor concepte stabilite, în majoritatea lor, de inițiatorul sistemului, pe baza unor analize aplicate la operele artei plastice, ni se pare legitim să vorbim despre „peisaj transcendent, peisaj imanent și natură moartă“, referindu-ne la opera unui poet, chiar dacă procedeele metaforice ale acestuia nu ne dau totuși dreptul totdeauna să-l tratăm ca pe un „pictor cu vorbe“, din categoria atîtor „descriptivi plasticizanți“ ai literaturii. Justificările teoretice ale saltului pe care-l facem nu pot însă decît să ne fure, aici, spațiul. Vom trece, cu riscul de a fi nevoiți să ne explicăm cu alt prilej, la problema în sine, cu atît mai mult cu cît, înaintînd în analiza poeziei lui Lucian Blaga, se vor lămuri, pentru cei ce nu le cunosc, și conceptele enunțate mai sus. Peisajul supraordonat ființei umane, coordonat cu ea sau subordonat ei, ajunge să definească sumar ținta căutărilor noastre în desișul acestei fermecate plăzmuiri a spiritului românesc. Este de la sine înțeles că în cazul peisajului liric, mai mult decît în cazul celui plastic, nu izolarea într-un sector cert al spațiului ne interesează, ci un anumit accent de valoare acordat de poet relației dintre om și natură.

Acolada menită să accentueze caracterul de vasalitate a naturii față de om, superioritatea explicită adică a omului față de peisajul în

care apare, sau dimpotrivă, genuflexiile conștiinței umane față de măreția suprafirească a firii, atunci cînd echilibrul nu s-ar stabili pe planul interînțelegerii și prețuirii reciproce, al interdependenței și simpatiei mutuale (caracterizată atît de bine prin frăția românului cu codrul) accentul axiologic al relației om-fire, ne interesează, așa cum se desprinde el din lirica poetului luminii și al marii treceri, și nu elementele, factorii acestei relații, în sine.

PEISAJUL TRANSCENDENT

Reprezentarea superiorității și dominației unei lumi obiective asupra conștiinței umane, care prilejuia meșterului mozaicurilor ravenate o perspectivă de jos în sus în prezentarea elementelor peisajului, același sentiment al copleșitorului *atoût* cu care natura *„l'emporte sur l'homme“*, cum ar fi exprimat cu vorbe Poussin, autorul atîtor peisaje eroice în care vastitatea orizontului și monumentalitatea arhitectonică a solului conferă întregului nu știu ce porniri imperialiste ale geologiei din care omul e exclus sau în care prezența sa poate fi neglijată, pot constitui într-adevăr tipul de „peisaj transcendent“. Ele nu sînt însă nici pe departe echivalente transcendenței specifice peisajelor lui Blaga.

Transcendența peisajului este, în amîndouă cazurile citate, oprimantă, în vreme ce peisajul liricii blagiene își deține transcendența de la cu totul alte caractere. „Supraomenescul“ lui Poussin era împrumutat unei mitologii plăzmuite pe măsura compensator-exagerată a unui complex de inferioritate cantitativă resimțit de omul antic. La fel, supraordonarea peisajului în mozaicurile din Ravenna era produsul opticii deformate a bizantinului terorizat de dezlănțuirea despotică a elementelor, întru totul

asemănătoare despotismului greu de zăgăzuit al forței basileos-ului semizeu.

Caracterul opresiv, apăsător, gravitarea de sus în jos a liniilor de forță după care se compune sentimentul peisajului în cazurile citate, — tipice cazuri de transcendență a peisajului — nu se găsește nicidecum în peisajul liricii lui Blaga. La poetul român, natura este asimilată în grad cu divinitatea. Procesul de transcendentizare se produce ascensiv, — ideal vorbind — peisajul înălțîndu-se pentru cunoștiința umană la gradul de importanță al divinului.

„Toate turmele pămîntului au aureole sfinte peste capetele lor", nu se sfiește să scrie, întradevăr, poetul, în „Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea" (pag. 177, ed. definitivă a Fundațiilor). În aceeași poezie, „puterile păsărești au arătat în triunghiuri spre ținte luminoase". Iar în „Amintire", cîteva pagini mai înainte (tot în „În marea trecere"), ni se comunică felul în care „vulturi treceau PRIN DUMNEZEU deasupra noastră". Dacă traiectoria regalilor spintecători de înalturi albastre poate despica spațiul divinității, nu e de mirare într-o perspectivă mai terestră, de ce „sub copaci Dumnezeu se face mai mic — să aibă loc ciupercile roșii — să crească sub spatele lui". („În munți", p. 206, „Lauda somnului"). Viziunea proprie ortodoxismului, așa cum o demască Blaga, a „transcendentului care coboară", e ilustrată aici.

Transcendentul care coboară" nu contrazice afirmația caracterului ascensiv al peisajului transcendent. Transcendent și peisaj transcendent nu se confundă. Prin coborîrea transcendentului (reală, de domeniul ontologiei), peisajul se urcă în importanță la un grad echivalent transcendentului (operație de domeniul cunoașterii, nu al existenței). Spusele noastre nu trebuie judecate în litera, ci în spiritul lor. Prin caracterul ascensiv al peisajului transcendent la Blaga voiam numai să precizăm

caracterul de spiritualizare absolută a peisajului operată în lirica acestuia, spre deosebire de supraordonarea brută, materială, cantitativă, obținută în derivatele mitologiei grecești sau catolice, prin apelul la raporturile dimensionale, cantitative, dintre om și natură. Spațiul nu permite prea multe citate, însă din înșiruirea inteligentă a lor pe care ne-o propunem pentru un studiu proiectat, s-ar putea desprinde cum transcendentizarea peisajului se petrece la Blaga adeseori prin simpla umanizare abstractă a peisajului.

Am specificat: „abstractă", pentru că umanizare a peisajului obține și în peisajele imanente, pe care le vom vedea îndată. Numai că în acestea din urmă e vorba de un conținut uman subiectiv, nu de atribute generale, comune întregii omeniri, ca fenomenul morții de pildă, al morții umane, nu al morții denumind metaforic încetarea de a participa la existență, a nespiritualului.

Astfel, într-un peisaj în care „cerul se dăruiește", „frunzare boltesc adînci peste o întreagă poveste", „pîraie se cer în adînc" (elemente care nu reușesc decît să creeze climatul transcendentului, fără să-l reveleze), intervenția bruscă a afirmației „de-ar fi liniște, cît de bine s-ar auzi CIUTA CĂLCÎND PRIN MOARTE"..., deschide dintr-o dată un orizont uman, suprafiresc totuși, întregii viziuni. E parcă o zare spre dincolo care mustește lumina întreagă a necunoscutului, difuzat în toate ale tuturor de peste tot. La fel în „Echinocțiu", într-o singură zi „mugurii și iarba au crescut repede ca unghiile și părul morților", ale căror lumini sînt ediţeii vineți amenințați să fie striviți de pașii trecătoarei.

Iar în poezia intitulată — printr-o intuiție care la Blaga nu mai surprinde cînd e știut că spiritul său de teoretician egalează puterea sugestiei sale lirice — „Peisaj transcendent" (ceea ce marchează tocmai categoria căutată de noi), poezie pe care regretăm că n-o putem

cita în întregime (pag. 212, ediția definitivă), ... „clopote sau poate sicriele cîntă sub iarbă cu miile“. Și dacă în „Noapte extatică“, „stele curgînd ne spală țarînile“, în „Tăgăduiri“, „pe urmele coapte“ ale poetului „moartea își pune sărutul galben“, cu aceeași naturalețe cu care „grele din înălțimi cad ciocîrlii, ca lacrimi sunătoare ale dumnezeirii“. Ceea ce ne duce la o altă neuitată imagine din „Asfințit marin“: „soarele lacrima Domnului, cade în mările somnului“.

De același „general omenesc“ care se aplică atît de des dumnezeirii, nu scapă nici cosmografia. „Calea lactee abia ghicită se pierde scrisă în noapte fierbinte și calmă, ca linia vieții runic săpată, într-o imensă zăbavnică palmă“. („Hotar“). Sub imperiul magiei umane stau și corpurile cerești: luna își ține runele ascunse pe fața „vrăjită să nu se întoarcă“. („Rune“). Iară „sus stelele cele mai treze aprind cărbuni de deochi“. („Naștere“). Misterul germinării vieții se omologhează cu misterul dezagregării ei.

„Mamă, tu ai fost odată mormîntul meu.
De ce îmi e așa de teamă — mamă
Să părăsesc iar lumina?“ exact așa cum împărtășirea cu lumea stihiilor își are un echivalent în alimentarea stihiilor cu substanța noastră proprie. Iată în „La curțile dorului“, cum: ... „Așteptăm.
O singură oră să ne împărtășim.
Din verde imperiu, din raiul sorin“, alternează cu „Hrănim cu ea (lacrima), Nu știm ce firavă stea“.

„Peisajul transcendent“ se desemnează astfel, la Lucian Blaga, deloc în opoziție cu omul, neputînd fi sinonimat cu „peisajul supra-ordonat“. Constatarea aceasta este încă o confirmare a minunatei, organicei consecvențe a sistemului său intern, care-i justifică teoriile prin creația lirică, predominant irațională.

PEISAJUL IMANENT

Stabilind, într-un capitol anterior, modul specific cum la Lucian Blaga se încheagă sentimentul transcendenței peisajului, insistasem asuprah faptului că, la poetul român, departe de a putea fi vorba de supraordonarea naturii față de om, departe de a avea să surprindem resimțirea naturii ca obiect, adversar conștiinței umane și structurat după legi opuse ei, așa cum sîntem deprinși să înțelegem peisajul transcendent în genere, — avem dimpotrivă surpriza să descoperim un caracter suprafiresc al firii, derivînd din asimilarea în grad a datului natural cu o divinitate situată într-un plan foarte apropiat de condiția metafizică a omului. Chipul propriu lui Blaga de a răsfrînge comerțul spiritual al insului cu firea, apare astfel (chiar în cazul întrezăririi unui orizont de mister în care „drama“ se situează) impregnat de valorile unui antropologism duios, suspectat a fi identic, — pe plan metafizic — omeniei românești. Atunci cînd de pildă poetul relatează cum:

„... sub copaci Dumnezeu se face mai mic
să aibă loc ciupercile roșii
să crească sub spatele lui“,

ideea transcendentului care coboară în peisaj rămîne umbrită de sentimentul duios al interînțelegerii și simpatiei dintre divinitate și regn vital.

Accentul prețuirii legăturilor dintre natură și divinitate se colorează cu un pigment de omenie îngăduitoare, atotbună și milostivă, care nu mai permite imaginii să rămînă în cîmpul abstract al antropomorfismului, localizînd-o discret dar infailibil în spațiul frăției cosmice românești.

Umanizarea concretă a peisajului este operată în imaginea reprodusă mai sus, concomitent cu sacralizarea lui, ceea ce face categoriile acestor două tipuri de izolare (peisaj transcendent-peisaj imanent) să și-o dispute deopotrivă.

Definiția acestei de a doua categorii o constituie într-adevăr, îndeobște, nota de imixtiune a conștiinței subiective în lumea externă, care încetează prin aceasta de a mai fi externă (rezistentă, adică, la tentațiile Eu-lui) și care-și găsește rezolvarea în reacțiile conștiinței concrete, crescînd în ea, cu ea, și dintr-însa. Peisajul imanent este echivalat de obicei cu peisajul „stare de suflet“ după celebra expresie a lui Amiel, și privit ca o contribuție la „sensibilizarea poeziei imanente a existenței“. Tipul cel mai comun al acestei categorii este peisajul impresionist în care obiectivitatea motivului real se dizolvă într-o sumă de sclipiri inconsistente ale conștiinței pictorului, incapabile să-i surprindă materialitatea, nici s-o transmită.

Obișnuirea publicului cu o natură „în halat și papuci“, așa cum întîmplător poate apărea oricărui ochi, prea deprins cu aspectele ei cele mai familiare ca să-i pretindă găteala de zile mari din convenționalele peisaje ale veacurilor XVII—XVIII, părea a fi una din înverșunările școlii impresionismului modern. Natura coordonată omului, peisajul înțeles drept cadru firesc al cotidianului, valorificarea poeziei imanente a vieții celei mai banale sînt darurile pe care omul modern le-a primit de la senzualismul impresionist ce caracterizează sfîrșitul trecutului secol pozitivist.

Definindu-l astfel, peisajul imanent ar părea pe drept cuvînt o categorie inexistentă la un poet atît de nevecin pozitivismului și senzualismului, ca Lucian Blaga.

Și totuși, analiza atentă poate descoperi, montate într-adevăr în aliajul altor sentimente dominante, pe alocuri, în poezia lui Blaga, unele sclipiri de imanentism al peisajului.

Iată de pildă cum sentimentul familiarizării cu un element al peisajului ipostaziat aproape omenește — social omenește — se exprimă în „Drumuri“.

„Părul tău joacă în vîntul pe care l-am întîlnit ieri în alt oraș și care ne-a ajuns din nou“.

E adevărat că tonul general al poemei din care fac parte versurile citate e cu mult mai grav, mai întunecat, mai sufocant în atmosfera împietririi de gravură piranesiană, pe care, ca o ușurare, o spulberă intervenția prietenească a „vîntului întîlnit ieri în alt oraș“. Trăsătura impresionistă nu este totuși mai puțin vădită, oricît de întîmplătoare ar fi prezența ei între sunetele altfel timbrate ale poeziei lui Lucian Blaga.

Felul în care, obișnuit, se face la poetul „marei treceri“, joncțiunea între conținutul conștiinței și peisaj, este însă mai totdeauna altul decît în exemplul citat. Subiectivizarea naturii și proiectarea reacțiilor eului în lumea exterioară se organizează constant la Blaga în felul procesului numit de Max Scheler (în „Natură și forme ale simpatiei“), „identificare cosmică“.

„Sîngele meu vrea să curgă pe scocurile lumii
să-nvîrtă roțile
în mori cerești“.

sau:

„Pămîntule larg, fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi
prefă-te-n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc
fii amfora eului meu îndărătnic!“

Imaginea cosmosului care s-ar cutremura de pașii poetului, echivalează în grandoare doar imediat următoarea strofă liberă, în care potențarea sentimentului existenței sale fizice atinge proporții mitologice:

„Cînd aș iubi
mi-ași întinde spre cer toate mările
ca niște vînjoase, sălbatice brațe fierbinți,
spre cer
să-l cuprind,
mijlocul să-i frîng

să-i sărut sclipitoarele stele".
(„Dați-mi un trup voi munților")

Tipul identificării cosmice s-ar părea că este aici cel al exaltării vitale. Perspectiva revine la adevăratele ei unghiuri, dacă judecăm poemul în întregul său; sensul este de fapt o căinare a „lutului prea slab" care-i compune trecătorul trup, prea strîmt pentru straşnicul suflet al poetului:

„Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup", este un final care împinge văzul mai departe, către momentele în care identificarea cosmică se produce prin suferință. Iată în pustietoarea „Melancolie" din „poemele luminii", cum:

„. . . toată durerea
ce-o simt, n-o simt în mine,
în inimă, în piept,
ci-n picurii de ploaie care curg,
și altoită pe ființa mea imensa lume
cu toamna și cu seara ei
mă doare ca o rană".

Apropierile care s-au făcut uneori între melancolia lui Lucian Blaga și melancolia bietului Verlaine, din cunoscutele-i versuri:

„. . . il pleut sur la ville
comme il pleure dans mon coeur"

nu poate fi, la lumina analizelor noastre, susținută. Căci, pe cînd melancolia verlainiană utilizează ca să se exprime procedeul paralelismului dintre starea de suflet și peisajul ce-i servește de cadru imanent, la Blaga „durerea . . . i-n picurii de ploaie care curg", tot așa cum „imensa lume" este „altoită pe ființa" poetului. La nefericitul poet francez peisajul și conștiința-și răspund, după sistemul corespondențelor simboliste. Ele-și rămîn însă, una alteia, exterioare. În vreme ce la poetul român identitatea conștiinței cu natura se exprimă explicit, ca un fapt de la sine înțeles. Așa se face că el poate scrie „ziua trăiesc împrăștiat cu furtuna", sau „privirea mi se umple de păsări și vînt", ori ceva mai departe, „sînt fratele obosit al cerului de jos și-al fumului căzut din vatră", adoptînd formula de fraternitate cosmică a sfîntului Francisc „sărăcuțul" atît de bogat în rude, dacă judecăm după epitetele pe care curatele sale *fioretti* le acordă tuturor făpturilor mîinii divine: *fratello albero, sorella luce* etc. Sentimentul comunicării franciscane cu natura este însă depășit de atitudinea misticului, pentru care recunoașterea identității sale cu întreaga creațiune se împlinește sub razele colectivului „noi":

„noi sfinții, noi apele
noi tîlharii, noi pietrele,
drumul întoarcerei nu-l mai știm,
Elohim, Elohim!"
(„Ioan se sfîșie-n pustie")

Am depăși poate intențiile studiului de față, înaintînd prea mult în analize de conținut, dacă am adăuga că poetul resimte existența cosmică drept un păcat pe care e chemat să-l răscumpere, printr-o existență personală pe care o tăgăduiește („Tăgăduiri"). Cu sentimentul că „e în apă, — e în vînt, — sau mai departe". Lucian Blaga se găsește pe linia isihasmului răsăritean în care duhul ermitului se unește cu duhul stihiilor pe calea marii însingurări a sihăstriei.

Există, la Lucian Blaga, totuși, și un chip mai apusean de coordonare a peisajului cu subiectivitatea, pe calea atît de obișnuită la expresioniști, a îmbibării țesutului lumii exterioare, cu valori subiective. Menținîndu-se permanent în forma corelativității „natură-conștiință", intimitatea insului cu peisajul ia forma știută a „însimțirii" estetice, preconizată de teoreticienii intropatiei *(Einfühlung)*.

Ecourile în peisaj, ale unei stări de suflet, nu pot fi nicăieri mai bine ilustrate în lumina acestor delimitări, decît prin poezia atît de cunoscută intitulată „Gorunul".

„În limpezi depărtări aud din PIEPTUL UNUI TURN
Cum bate CA O INIMĂ un clopot . . ."

Liniștea pe care frunza gorunului i-o picură poetului în suflet, îi pare acestuia un *avant-goût* al liniștii pe care-o va cunoaște între scîndurile sicriului ce crește cu fiecare clipă-n trunchiul arborelui sub care astăzi gustă atît de fericit odihna.

Procedeul din care Blaga scoate efectul genial ce a impus „Gorunul" tuturor traducătorilor străini de poezie română nu e cu toate acestea altul decît al *„Einfühlung"*-ului. Același gen de imanentizare a peisajului prin însuflețirea lui omenește, se dezvăluie și în „Somn":

„... Noapte întreagă. DĂNȚUIESC STELE
în iarbă.
„SE RETRAG în păduri și-n peșteri
potecile".

Aici însă fiorul poemului sfîrșește într-un peisaj transcendent, devenit astfel prin plantarea peisajului în plin mister al istoriei:

„Cu svonuri surde prin arbori se ridică
veacuri fierbinți".

și printr-o revelare a misterului somnului, prin taina și mai mare a sîngelui, ipostaziat palingenezic, ca durată reală a mai multor generații:

„În somn sîngele meu ca un val se trage
din mine
înapoi în părinți".

Procedeul însimțirii se poate identifica în destule poezii ale poetului nostru, intervenind adesea cu atîta stăruință încît întregul poemei capătă nu știu ce înrudiri cu alegoria retoricii antice (ex. „Amurg de toamnă", p. 89, ediția definitivă). E vorba aici de amurgul care suflă cu buze roșii în spuza norilor și-atîță jeratecul ascuns sub cenușa lor. De o rază care gonește din apus, își strînge aripile și se lasă tremurînd pe-o frunză, ce cade de greutatea poverii luminoase). S-ar putea cita, pentru versurile:

„Stai, arătătoarele se opresc
Suspinînd, pe ultimul semn",

și poemul „Oraș vechi", în care suspinul este transferat astfel de la poet la obiectul extern, pentru aceleași rosturi expresive. Iar figura mulcom bătrînească, de cerșetor cu trecut tainic, a „turnului negru care stă în picioare și-și numără anii, învins", nu poate rivaliza decît cu imaginea-soră din „Sat natal", în care „porți se deschid să-și arate uimirea", cu naturalețea pe care gestul îl capătă atribuit unor rurale lelițe cu gura căscată. Sau cealaltă imagine:

„Nedumerit, turnul se va uita două ore pe
urma mea
Pînă m-oi pierde din nou sub dunga apusului".

Tehnica însimțirii nu trebuie neapărat să marcheze existența unui peisaj de categoria celui denumit imanent. Iată exemplul poemului „Trezire" (p. 300), care termină în stare să ne înșele lesne:

„Ca lacrimi — mugurii l-au podidit.
Soare, soare dece l-au trezit?"

care nu este însă de fapt o expresie a corelației om-natură, ci o biografie omenească mascată sub atributele vieții vegetale, întocmai ca și bradul din cîntecul de la p. 315, simbol asemănător celui dintîi, și cireșului din „Belșug" (p. 313), „plin de rod și vraje" căruia oricît i-ar culege cineva roadele nu-i poate fura stelele de deasupra.

Pentru a exemplifica într-o cristalizare totală, în afară de cea neegalabilă a „Gorunului", modul specific în care la Lucian Blaga se organizează sentimentul interiorității peisajului corelat cu sentimentul identificării conștiinței proprii în peisaj, n-avem decît să recitim perfecta melodie a poemului „Heraclit lîngă lac".

Așadar:

„Lîngă ape verzi s-adună cărările.
Sunt liniști pe aici, grele și părăsite de
om".

Primul vers este realizat prin procedeul ştiut al însimţirii, al însufleţirii cu intenţii umane a obiectelor externe. În al doilea, un conţinut subiectiv (liniştea) s-a materializat, desprinzîndu-se de suportul conştiinţei („părăsite de om"). Intervenţia directă a omului în peisaj, se vede abia în al treilea vers, în protestul conştiinţei frămîntate, faţă de atmosfera lugubră pe care o cheamă urletul cîinelui:

„Taci cîine care-ncerci vîntul cu nările, taci".

Imediat apoi ne sînt înfăţişate, autonom personificate, desprinse de conştiinţă, amintirile, care „vin plîngînd să-şi îngroape faţa în cenuşa lor".

Corolar al identificării sale totale cu natura, poetul: „sprijinit de butuci, îşi ghiceşte soarta din palma unei frunze tomnatice" pînă întratît destinul uman şi cel vegetal sînt una.

Iată apoi începutul fără urmare al unui dialog între om şi vreme:

„Vreme, cînd vrei să iei drumul cel mai scurt, pe unde apuci?", imagine care ne şi sugeră autonomia faţă de conştiinţă a timpului hotărîndu-şi singur drumul atunci cînd vrea să şi-l scurteze (procedeul este însă tot intropatic). Inversă este metoda folosită de poet pentru a sugera începutul dizolvării omului în peisaj:

„Paşii mei răsună în umbră
par-că-ar fi nişte roade putrede,
ce cad dintr-un pom nevăzut",

în care se atribuie omului atributele peisajului, fiziomorfizînd regnul uman aşa cum mai sus se antropomorfizase cel vegetal.
Empatică de asemenea apostrofa:

„O, cum a răguşit de bătrîneţe glasul izvorului" ca şi „Durerile se cer spre taina joasă a ţărînii", unde însă materialul ce se însufleţeşte este un atribut abstract omenesc. Şi în

fine, identificarea simpatetică, întru suferinţă, cu natura:

„Spini asvîrl de pe ţărm în lac
Cu ei în cercuri mă desfac"

Avem aici un poem în care, de la primul pînă la ultimul vers, peisajul se menţine imanent. Procedeele prin care sentimentul corelaţiei lui cu conştiinţa este adus în pragul emotivităţii cititorilor, nu sînt însă nici pe departe aceleaşi. De la cel mai simplu, intropatia estetică, pînă la cel mai complicat — identificarea simpatetică a conştiinţei cu peisajul, — gama gradaţiei lor trece prin ipostazierea (personificarea, obiectivarea, autonomizarea) conţinuturilor morale ale conştiinţei, faţă de realitatea externă a cărora conştiinţa începe să ia atitudine de relaţie socială, ca de la om la om, într-un început de dialog. Parcursul versantului următor, descendent, nu e astfel greu de prevăzut: omul devine terenul în care influenţele fiziomorfizante ale naturii vin să se implînte, pînă la a-l dizolva total în evenimente impersonale, fizice, fireşti. Poemul este, pentru această a doua categorie a tipurilor de izolare în procesul creaţiei lui Blaga, total semnificativ. Omul-fire şi natura-om, care se mărturisesc aici, nu sînt oare urmarea lirică a îndemnului lui Zamolxe: „fii fulger" ori „fii izvor"? . . .

NATURA MOARTĂ ŞI PEISAJUL-NATURĂ MOARTĂ

Subtitlul capitolului acestuia poate pe drept minuna. Distincţia între peisaj şi natură moartă este, în conştiinţa tuturor, un pas de importanţă categorială, la care nu se renunţă decît cu sentimentul incomod al participării la o aventură cerebrală care n-are nimic de-a face cu cuminţenia burgheză a simţului comun, metaforizat prin proverbialul scaun la cap. Totuşi, oricît ar izbi logica aparentă, ni-

mic nu caracterizează mai exact o anumită atitudine a omului față de priveliște, decît încorporarea acesteia în tagma obiectelor, de genul celor pe care manipularea cotidiană dictată de rosturile practice ale existenței le dezbracă de orice interes contemplativ, considerîndu-le făptura umilă și banalizată prin prizma disprețului cu care de obicei se plătesc serviciile oricărei unelte.

Omul modern, pierzîndu-și putința originară de minunare, prin încleștarea clipă de clipă în marea bătălie a producției economice, a pierdut — s-a mai spus de atîtea ori — simțul lui „ce este" sau „cum este", din pricina frecvenței întrebării „la ce servește".

Genul „natură moartă", considerat autonom, și nu ca recuzită a acțiunii personajelor reprezentate, intră în istoria artei de-abia prin sec. XVII, în Țările de Jos, Olanda și Flandra, cucerind apoi în XVIII, Franța.

Pentru gustul narativ al meridionalilor sub semnul cărora se dezvoltă pînă atunci pictura, lipsa anecdotei, fabulei, acțiunii dintr-o pictură, era lipsa picturii însăși. Istoria maestrului academic din Renaștere care cerea ucenicilor săi *„favella"*, ca o supremă condiție a reușitei, nu este o născocire a lui Vasari. Pictura cu temă domină atîta timp cît primatul artei aparține spiritului retoric mediteranian. Firesc este ca de abia atunci cînd, în urma decadenței picturii baroce prin academism, Franța reală (nu Franța Curții din Versailles) reușește să însuflețească arta prin noi conținuturi de viață, genul autonom al naturii moarte să-și poată obține și el legitimarea, ca o recunoaștere a geniului naturalist al acestui popor îndrăgostit de concret. În paranteză o încercare asemănătoare eșuase ceva mai înainte, cînd mult slăviții, astăzi, frați Le Nain, căutaseră să impună figura omului de rînd — a omului fără marcă socială. Teza prea evident adversă concepțiilor convențional-edulcorate ale clasei ce dicta și

în materie de gust, ca un corolar firesc al dictaturii sale politice, a împiedicat tipul omului nereprezentativ să triumfe în artă. Pentru natura moartă, prin structură mai docilă, mai domestică, mai susceptibilă de camuflări, — deși tot atît de revoluționară în fond, ca principiu (dar de aceasta greu și-ar fi putut da aristocrații seama) — sorții au fost mai prielnici. În slujba vânătorilor regale, Oudry, Desportes și alți animalieri, au adoptat natura moartă, total, cu toate implicațiile ei de observație exactă și de adevăr material. Cel care a dezvoltat la maximum virtualitățile psihologice ale genului, a fost blîndul, bătrînul Chardin, poetul lucrurilor banale și umile, pictorul vieții tăinuite în obiectele neînsuflețite, spre tăcerea modestă a cărora atenția se îndreaptă cu duioșia unei intimități care exclude orice grandilocvență.

Este, dimpotrivă, în solicitarea timidă a obiectelor supuse voinței omenești care le utilizează aproape fără să le bage în seamă, în stăruința cu care sînt notate efectele luminii și atmosferei asupra caracterelor sensibile ale obiectelor, a căror viață, revelabilă pe calea multiplă a simțurilor „inferioare" (mirosul, gustul, pipăitul), pictorul se înverșunează să o redea totuși, integral, prin canalul neîndestulător al unui singur simț, cel optic, ceva din sforțarea obscură spre lumină a lumii din limburile formative. Nu e de neexplicat dece, printre maeștrii genului, se găsesc unii pictori suprarealisti, ale căror opere redau adeseori aspectul fantastic — un fantastic produs de perspectiva apropierii exagerate față de obiect — al vieții, vizibile doar la microscop, care colcăe în geografia infravitală și subvitală a proceselor germinative. Ce deosebire de principiu poate exista între formele neformate încă ale unui „peisaj embrionar" semnat de Max Ernst de pildă, și umorul absurd al monștrilor lui Hieronymus

Bosch, în pictura căruia confuzia entelehiilor

organice a produs inflorescența de forme imposibile cu care pictorul flamand își realizează „diableriile" de folclor nordic? Atitudinea artistului în relațiile sale cu lucrurile, este aceeași în cazul naturii moarte — gen autonom, în cazul peisajelor cosmo-uterine ale futurismului și în cazul picturii, oscilînd între peisaj, natură moartă și alegorie, a lui Hieronymus Bosch. Este resimțirea netă a superiorității omenești față de obiectele aduse printr-o perspectivă abreviată în imediata atenția a conștiinței care de obicei le ignoră sau le disprețuiește. Subordonarea sectorului acestuia din natură față de om, este de netăgăduit. Oricît artistul ar nivela pragurile impuse de ierarhia practică între ființa-scop și ființa-mijloc, considerînd, pentru un moment, în actul contemplației dezinteresate, orice existență, de orice gen, ca fiindu-și suficientă sie-și — tratînd adică — dacă putem parafraza astfel o vorbă celebră a lui Kant — nu umanitatea altuia ca scop, ci „lucruralitatea" (Dingheit) însăși ca scop, oricît s-ar situa adică, cu alți termeni, pe planul intuiției artistice, iubind deopotrivă sufletul mineralelor neînsuflețite ca și inima de metal a obiectelor industriei omenești, este inevitabilă situarea omului pe un plan, cît de cît demascat, de superioritate. Cînd Balzac, cu formidabila-i vocație naturalistă, îmbogățea literatura cu admirabilele-i descripții de natură moartă, structura sa de „colecționar maniac de vechituri" operase saltul de la valorificările prin prizma omenească a interesului practic, la valorificarea pe planul obiectiv, al „lucrului-scop-în-sine".

O asemenea operație, de confuzie cu tîlc, a scării ierarhice de prețuiri practice, se întîmplă în opera lui Lucian Blaga, oridecîteori, cum vom încerca să exemplificăm curînd, fie că asimilează priveliștea — de obicei peisaj — cu tagma obiectelor, fie că explorează realitatea întreagă cu mijloacele rezervate sec-

torului ei neînsuflețit, ori lesne de ignorat, fie în sfîrșit că atribuie lucrurilor neimportante, domestice și lipsite de voință proprie, calități în stare să le desemneze ca pe existențele de sine stătătoare, coordonate omului sau chiar depășindu-l. Cînd, într-o scăpărare imanentistă a priveliștii lunare din „Înfrigurare", de tipul celor cercetate în capitolul precedent, Lucian Blaga introduce două versuri ca:

„pe coastă în vreji de nouri
crește luna",

perspectiva se schimbă brusc. Atitudinea poetului devine cu totul alta decît cea de însuflețire intropatică a peisajului, desemnată în versurile anterioare:

„Livada s-a încins în somn.
Din genele-i de stufuri, strîng lacrimi de
văpaie licurici".

Regăsirea în peisajul cosmic a unor trăsături atît de pămîntene, atît de familiare, ca imaginea horticolă a lunii crescînd, ca-ntr-o bostănărie, în vreji alungiți pe coasta dealului (fie ei și vreji de nouri), permite omului un cu totul alt comportament decît i l-ar cere consecvența cu primele versuri. Într-adevăr, pe același drum al proiectării senzațiior familiare în peisaj, Lucian Blaga continuă:

„și din spuma de lumină-a licuricilor
verzui ți-adun în inimă surîsul",

asemănînd procesul abstract al depozitării unei imagini de intensă tonalitate afectivă în conștiință, cu gîndul domestic al adunării spumei.

Cam în același mod se constituie imaginea în versul „luna crește ca un fagure de miere într-un stup", în care însă răsună ecourile unui mit ce ne-ar sugera ceva despre albinele cerurilor și truda lor de acumulare a minunilor cosmice.

Elementele, adunate din planuri atît de deosebite, formează totuși un cuplu obișnuit la Blaga. Undeva, în prefața „marei treceri", poetul enunță: „Aici e casa mea. Dincolo soarele și grădina cu stupi". (S-ar putea însă foarte bine susține că aici „soarele" are înțelesul imanentist de „lumină solară", ceea ce ar explica firesc conjugarea cu „grădina cu stupi", scăldată permanent în raze). Procedeul metaforelor acestora care proiectează asupra peisajului perspectivele în care intră obișnuit natura moartă, este destul de frecvent la Blaga.

Astfel:

„La orizont, departe, fulgere fără glas
svîcnesc din cînd în cînd
Ca niște lungi picioare de paianjen — smulse din trupul care le purta".

Inversarea ordinii normale a dimensiunilor, confuziile cu tîlc, intenționate, prilejuite de optica variabilă a poemului, care fitomorfizează sau zoomorfizează universul întreg, interpretînd adică fenomenele naturii dintr-un punct de vedere în care s-ar găsi planta sau animalul, dacă ar judeca și ele, alternează cu procedeul suspect de umorism, al transferului de sensuri de la cosmos la produsele umile ale muncii umane, ca în exemplul:

„Liniște este destulă în cercul
Ce ține laolaltă doagele bolții".

Este evidentă, aici, tendința de a minimaliza, reducînd-o la o stare deopotrivă cu „lucrurile bătrîne", natura ale cărei exemple de comportament poetul se răzbună astfel că nu le poate urma. Căci, evident, acel „ar trebui să fiu mulțumit", pe care și-l repetă stihuitorul român în fața „lucrurilor bătrîne, acoperite cu mușchi din zilele facerii" este, netăgăduit, o automustrare, pe care orgoliul poetului n-o poate lăsa fără ripostă totuși. Și răspunsul este considerarea lumii sub aspectul acesta, de natură moartă de genul celei mai

moarte naturi posibile (denumită în pictură *Kellerstilleben*, natură moartă de pivniță). Chiar dacă poetul n-a urmărit aceasta, sinteza subconștientă de stări afective a putut să se traducă în astfel de contraste, fără știrea sa. Tonul grav al poeziei lui Lucian Blaga, numai arareori își permite astfel de devieri. Obișnuit, metafora care transferă peisajului sensuri de natură moartă se împlinește în game cu răsunet adînc:

Pe dealuri, unde te-ntorci
Cu ciocuri înfipte-n ogor sănătos
pluguri, pluguri, nenumărate pluguri
mari paseri negre
ce-au coborît din cer pe pămînt".

Același ton misterios și grav în „Sufletul satului":

„Uite e seară.
Sufletul satului fîlfîie pe lîngă noi,
Ca un miros sfios de iarbă tăiată,
Ca o cădere de fum din strașini de pae,
Ca un joc de iezi pe morminte înalte".

Dacă încercăm analiza procedeelor prin care „sufletul satului" ne este făcut prezent, descoperim o înșiruire de senzații din grupul celor socotite de psihologi „inferioare". Materializarea substanței imateriale care țese viața rurală se produce pe calea simțului olfactic („ca un miros sfios de iarbă tăiată") cu aceeași putere cu care se evocă ambianța atmosferică a fumului căzut din strașini de paie (notația exactă a materialului este de reținut, de asemenea) și zbenguiala burlesc-infantilă a iezilor, al căror joc este localizat, pentru rezonanța metafizică a poemului, pe spațiul sacral al mormintelor. Senzații vizual-auditiv-tactile (fîlfîitul), combinate cu senzații de miros și excitațiile simțului atmosferic, al presiunii și umidității, laolaltă cu senzații nedeslușite de ordin mușchiular, ale simțului motor, — iată materialul imaginii. Dacă ne gîn-

dim la pasionata pledoarie care a fost necesară din partea unui estetician atît de poet și atît de dotat cu forța convingerii, ca Jean-Marie Guyau, pentru ca ideea participării simțurilor inferioare (simțurile ale căror senzații nu sînt obiectivabile) la procesul creației artistice, să fie în sfîrșit parțial acceptată, acumularea atîtor reprezentări de senzații „inferioare“ într-o metaforă ne poate apărea ca un miracol. Imaginea reușește să se constituie exact după aceleași legi după care se clădește în conștiință nimbul reactiv și dispozițional al receptării unei naturi moarte, în care pictorul caută să comprime, pe calea unică a simțului vizual, senzații termice, senzații de tact, de gust, atmosferice etc.

„Pămîntu-ntreg e numai lan de grîu
Și cîntec de lăcuste“ . . .

scrie Blaga, comprimînd în senzația de culoare și de sunet, un cosmos de senzații adiacente. Dacă adeseori divinitatea însăși — identificată de atîtea ori cu peisajul — nu pregetă să se amestece cu natura moartă, ca în „De mînă cu Marele orb“, căruia „melci jilavi i se urcă-n barbă“, sau „țînțari îi fac o aureolă peste cap“, se întîmplă nu cu mult mai rar ca peisajul cosmic să graviteze în jurul unui amănunt al firii, situat pe neașteptate în centrul astronomic al țelurilor ei:

„În trupul ei stă-nchis ca într-o temniță
bună un prunc.
De nouă ori se-nvîrte discul lunei în jurul
pruncului
El rămîne nemișcat și crește mirîndu-se“.

Apropierea de peisajele cosmo-uterine ale suprarealiștilor este lesne de făcut.

Oricare ar fi procedeul întrebuințat de Blaga pentru a trezi în noi reacțiile și dispozițiile stîrnite de vizionarea unei naturi moarte, el nu încearcă mai niciodată să ne prezinte natura moartă pur și simplu. Sinteza

tipică blagiană înlăuntrul acestui tip de izolare, este „peisajul-natură moartă“. Integrarea priveliștii în ordinea lucrurilor dependente de voința omului este o întreprindere pe care o descoperim la Bosch sau în unele pînze ale lui Breugel ciudatul.

Breugel și Bosch se plasează însă întotdeauna într-o perspectivă avantajoasă față de peisajul scoborît în rang, pînă la nivelul naturii moarte. Ironia adresată de ei obiectelor este departe de a ne permite să-i socotim ca pe unii ce ar încerca „considerarea lucrurilor ca scopuri“, ascultînd astfel de rigoarea legii morale kantiene, aplicate la existențele neînsuflețite.

Respectul existenței externe în sine este o normă de care pictorii aceștia flamanzi nu ascultă, în veșnica lor tendință de ironie.

Și ironia este, într-o definiție a rîsului ca aceea a catolicului Baudelaire (apropiată de motivele condamnării rîsului în scrierile sfîntului Ioan Gură de Aur), vinovată de demonica atitudine a orgoliului omenesc. Rîsul adresat umilinței celui ironizat, nu înseamnă, în concepția aceasta teologală, decît „devorarea aproapelui“. Bosch și Breugel sînt sarcastici. Punctul lor de vedere este cel al cărnii, și al lucidității intelectuale, corespondentul realismului instinctelor, pe alt plan.

Punctul de vedere al lui Blaga este departe de sarcasm. Blaga este un spiritualist. Atitudinea de infatuare proprie cărnii prospere, orgolioasa hipertrofiere a simțului valorii proprii ironia adresată smereniei făpturilor neînsemnate — toate surori cu omul, participînd la aceeași condiție metafizică, de creatură, — nu poate fi niciodată adoptată de el. Încadrarea — pe alocuri — a peisajului în ordinea naturii moarte, nu este o scoborîre a primului, ci o valorificare a celei de a doua.

Cînd poetul poate nota, gîndindu-se la sine: „vîna de la tîmplă îmi svîcnește, ca gușa unei leneșe șopîrle ce se prăjește-n soare“, este de

bănuit că nu încearcă să-și adreseze o ironie, asimilîndu-se plăpîndei tîrîtoare, ci că, dimpotrivă, acordă acesteia din urmă calitățile de interioritate capabile să-i justifice comparația cu zbuciunul de ordin sufletesc, tradus în zbaterile tîmplelor. La fel, descoperind într-o natură moartă calități și gesturi omenești, Blaga nu alege dintre acelea care pot stîrni reacții hilare, prin grotescul lor, ci atribuie obiectului, pe care perspectiva sa originală îl situează într-un sector al lumii mult mai central decît cel în care se află obișnuit, o anumită autonomie, rezervată într-o logică normală a faptelor, doar omului:

„În soare spicele își țin la sîn grăunțele
Ca niște prunci ce sug".
sau:
„În vițe roșii, strugurii par sînii goi
Ai toamnei, care se dezbracă rînd pe rînd
de foi".
(Anacreon)

Dacă în primele citate din capitolul acesta procedeul metaforic era transferul de sensuri de la lumea lucrurilor la peisaj, pentru a se obține asimilarea acestuia din urmă cu primele, dacă o altă grupă de imagini pomenite se constituiau prin explorarea realității întregi cu mijloacele proprii cunoașterii lucrurilor, dacă în sfîrșit în aceste din urmă exemple se atribuie lucrurilor calități care să le autonomizeze oarecum, diferențele acestea de mod n-au putut să ascundă esențialul: simțul deosebit al lui Lucian Blaga pentru natura moartă. Desigur, structura spirituală a poetului colorează cu pigmenții proprii orice atinge. Ca în legenda regelui blestemat să prefacă în aur tot ce-i va cădea în mînă, în poezia lui Lucian Blaga, ca și în gîndirea lui, totul se nimbează cu mister. În felul acesta, este de la sine înțeles că simțul său pentru natura moartă, predispoziția de a nota calitățile materiei cu care are de-a face sensibil, nu poate să se exer-

cite decît dispunîndu-și elementele după liniile de forță ce se răspîndesc din masa magnetică a conștiinței sale, care respiră mai totdeauna în atmosfera densă a misterului și revelării.

Particularitatea aceasta profund-structurală, a celui mai adînc poet din cîți au rodit din glia românească, se traduce stilistic prin metaforele-i revelatorii.

Rar de tot, peisajul se slujește de tipul plasticizant al metaforei ca să ni se comunice, chiar cînd s-ar părea, ca în genul peisajului-natură moartă, că este mai adecvat decît cel al metaforei revelatorii. Metafora plasticizantă este semnul unor legături mai îndeaproape cu natura, semnul unei perspective abreviate, dacă e să ne slujim de una din categoriile criticii de artă figurativă. În același sens, putem observa perspectiva îndepărtată în care se situează față de obiect, autorul unei metafore revelatorii. Orizontul larg din îndepărtatele puncte cardinale ale căruia se iau elementele — atît de diverse — sintetizate înlăuntrul unei metafore mit, alternează rareori la Lucian Blaga cu îngustimea cîmpului vizual prilejuit de perspectiva apropiată, necesară notării de calități sensibile pe baza cărora să se poată constitui natura moartă.

Totuși, alternările acestea de perspectivă, modificările acestea ale distanței fizice și morale ce caracterizează un tip sau altul de relație cu natura, nu sînt excluse în opera lirică a lui Lucian Blaga.

Ele sînt semnul de recunoaștere al unor categorii, pe care nu le putem denumi decît mixte.

MODURILE MIXTE,

Sînt frecvente cazurile cînd Lucian Blaga schimbă brusc, — așa cum schimbă ritmul și măsura, cu libertatea pe care i-o dau practica

îndelungată a versului liber, — distanța dintre sine și obiect, și dimensiunile, perspectiva adică. Tipic pentru felul acesta este poemul „Plajă", din „La cumpăna apelor". Poemul începe printr-un peisaj-natură moartă, de tipul primei categorii (transferul de sensuri de la lumea existențelor umile, dependente de om, la peisaj:

1. „Platanii suri și cedrii-n mare semințiile-și
adapă".

Verbul utilizat aici pentru a desemna relația dintre mare și pădurea asemuită unei cirezi, scoboară deodată orizontul peisajului la un nivel propriu naturii moarte.

Versurile următoare cunosc o ciudată confuzie intenționată de dimensiuni:

2. „În larguri, vinetele brazde
Se-ntind sub pluguri mari de apă".

în care priveliștea mării, resimțită de obicei ca sublimă, supraordonată naturii umane, este adusă, printr-un joc de prisme asemănător cu al ocheanelor, în cîmpul apropiat de conștiință al peisajului imanent: măreața întindere de apă obține o considerație scăzută, adresată ogorului din care se scoate hrana, și în care se scurge viața de toate zilele a omului de rînd.

Renunțînd la ocheanul falsificator de dimensiuni, versurile următoare sînt simțite înlăuntrul unei relații imanente cu peisajul familiar al unui port, impresionist notat:

3. „Văzduh și port, pescari și vameși
Au ațipit în spațiul cald".

Ca și cum niciodată n-ar fi ieșit din orizontul restrîns al mulțimii forfotitoare și pestrițe, de pe chei. Dar iată dintr-odată cum dimensiunile fac un salt: omenescul se aplică la elementele naturii imanentizînd în alt mod peisajul: pe calea îmbibării lumii exterioare, cu sensuri subiective:

4. „Vîntul alb cu-un ochi se caută
De aici pe malul celălalt".

Obiectivul atenției poetului se îndreaptă apoi din nou asupra persoanei sale:

5. „Ins pierdut în ceasul rar
mă uit prin spinii de la ușă".

Gestul n-ar avea nimic neobișnuit, dacă n-ar suna ca o prevestire „pierderea în ceasul RAR". Unicitatea momentului se explică în versurile următoare, dînd semnificații de adîncime notației aparent superficiale a gestului omenesc din versurile precedente:

6. „Oameni goi zac în nisip
tăcuți, ca-n propria lor cenușe".

Aceste două versuri măsoară dintr-odată dimensiunea verticală a viziunii, care se nimbează de potențe metafizice. Familiaritatea impresionistă a portului — spațiu cald, dispare, pentru a face loc apocalipticei viziuni a trupurilor despuiate, scăldîndu-se-n nisipul de care nu sînt substanțial diferite, și în care se vor întoarce firesc, — scrum produs de însăși arderea vieții ce le deosebește astăzi de țărînă. Zarea condiției omenești intrată în peisaj nu mai lasă nici o îndoială că avem de-a face cu un peisaj transcendent. Tensiunea ar fi prea greu de suportat, dacă poetul n-ar încerca din nou — sprinten jongleur cu sufletele cititorilor — un salt reușit, pentru readucerea conștiinței între bucuriile simple ale concretului. Metafora revelatorie din versurile precedente, marca trecerea în orizontul misterului și al revelării. Metafora plasticizantă ce urmează:

7. „În joc cu piatra, cîte-un val
și-arată solzii de pe pîntec"

este rezultatul saltului de revenire în existența întru confort și securitate. Concretul se arată plin de farmec conștiinței paradisiace ce dublează conștiința luciferică a poetului. Imaginea seducătoare a valului jucăuș ce-și sclipește-n soare pîntecul de spumă ca o vietate acvatică, înseamnă abrevierea perspectivei căscate adineauri spre prăpăstiile infini-

tului, pînă la cîmpul subordonat al atenției solicitate de natura moartă.

Așadar:

1. Peisaj-natură moartă (tip 1, transfer de sensuri de la existențele umile la peisaj).

2. Peisaj imanentizat prin coordonarea infinitului cu cotidianul.

3. Peisaj imanent de tip impresionist, familiar.

4. Peisaj imanentizat prin coordonarea subiectivității cu elementul natural.

5. Transcrierea unei stări strict subiective, independente de peisaj.

6. Peisaj transcendent, — orizont de mister și revelație, metaforă revelatorie.

7. Natură moartă pur și simplu — metaforă plasticizantă, conștiință paradisiacă.

Este firesc deci, ca după alternările acestea, după loopingurile conștiinței situată rînd pe rînd în perspectivele cele mai puțin înrudite între ele, concluzia poemului să fie tocmai de natură a consfinți expres starea aceasta de incertitudine și inconstanță a atitudinii psihice:

„Între slavă și veninuri
mă-ncearcă boală ca un cîntec".

Versurile sînt în măsură să ne spună odată mai mult ceva despre „structurile alternative" și despre tragicul conștiinței creatoare, constrînsă la luciditatea de a-și reflecta întotdeauna situația exactă, grafic, între abcisa „slavei" luciferice și coordonata „veninurilor" concretului, tentațiilor amare ale orizontului confortabil al existenței paradisiace.

BACOVIA ȘI ANDREESCU

O coincidență de destine și expresie

Poate niciodată nu s-au ivit atît de aproape în timp și de alături geografic, două structuri gemene mai evident decît în cazul lui Andreescu și Bacovia. Asemănarea destinului lor, privația lor momentană de satisfacțiile care se închid de obicei în noțiunea de „succes", pentru a li se recunoaște traiectoria luminoasă ceva mai tîrziu, dar totuși mult prea tîrziu, sînt coincidențe care adaugă surprinderii noastre bănuiala eretică a unor oculte potriviri, de dincolo de hotarele voinței umane.

Într-o cultură de orizonturile celei românești, fenomenul este explicabil lesne prin prăpastia de nivel al pregătirii dintre creatori și mase. El nu rămîne totuși mai puțin un miracol, prin echivalența strictă a elementelor între care analogia se impune de la sine.

Bacovia și Andreescu sînt două mari nume care se cheamă reciproc, subteran, prin asociațiile identice stîrnite în cugete, prin reacțiile analoage deșteptate în contemplator.

Intuiția originară a similitudinii temperamentale și de destin între acești doi artiști din rîndul marilor blestemați ai spiritului, vine nu din continguități întîmplătoare, ori din capricii asociative, ci din consonanța specifică a reacțiilor încercate cu ocazia contemplării fiecăruia dintre ei.

Reactiv și dispozițional, actul receptării se prezintă la fel, fie că privești pictura nefericitului contemporan al lui Grigorescu, fie că murmuri confesiunile, inegalabile în farmecul lor înveninat, ale lui Bacovia.

Apropierile între plastică și poezie nu mai par astăzi, ca pe vremea lui Lessing, atît de puțin sortite reușitei. Critica este cu atît mai liberă să-și dezvolte analogiile, cu cît și-a îngrădit mai precis, fenomenologic, domeniul și tehnica, rezervate fiecărei arte. Concepția modernă a artei-limbaj, sistem măiestrit de semne pentru exprimarea individului artist face posibilă intuiția substratului originar identic al stărilor de comoție estetică, indiferent dacă ele aleg pînă la urmă alfabetul muzical al culorii, ca să se exprime, sau accentul inefabil al cuvîntului.

Același acord grav, infinit rezonant și în minor, izbește coardele amintirii, atunci cînd fie cadrele lui Andreescu, fie versurile lui Bacovia, ocupă conștiința. O muzică lentă, cernită, cenușie, învăluie sufletul privitorului lui Andreescu sau al cititorului celuilalt. Bacovia a făcut să răsune vaietul destrămat, dezolant, al culorii văduvite de lumină, reduse la ocolirea aproape deplină a vibrațiilor vii, la neutralizarea printr-o gamă medie, a tonurilor, chiar și a celor — oricît de opace — locale. Bacovia vede „gri", cu stăruința unei acromatopsii cronice, cu monotonia bolnavă a burnițelor de toamnă pe care le teme pieptul său, și le știe.

Andreescu silabisește în tablourile sale, cu lipsa de diferențiere specifică sufocării: cerurile sale joase și plumburii (ce apropiate, Doamne, de „Plumbul" lui Bacovia), drumurile sale desfășurate în stepă, pe orizonturi întinse, dezolante, specifice viziunii lui de naufragiat, terestru, peisajul suburban mizer și trist. Toate acestea sînt coincidențe tematice semnificative. Lumea amîndorura se organizează la fel: din cocioabe pe acoperișurile cîrpite

ale cărora se sprijină imensitatea unui cer oprimant prin apropierea lui amenințătoare, grea, materială, din poteci noroioase pierdute sub bolțile cenușii, din pajiști ruginite sau brumate, saturate de pucioasa materială a amărăciunii sufletești, a celui ce le străbate într-o doară, fără țintă.

Arar, pata roșiatică a unui mac sîngeră ca un surîs rău, fals și jignitor, neutralitatea dureroasă a tonurilor peisajului.

Toamna vitregă amîndorura este monocromă, opresivă și sfîșietoare în nepăsarea ei umedă, ostentativă, înghețată. Alcoolizat, „bătut de ploi", prin toamna aducătoare de surprize pulmonare, se va fi tîrît și unul și celălalt prin maidanele periferiilor provinciale în care și-a făcut veacul înfrînt: Bacovia la Bacău, Andreescu la Buzău. Amîndoi profesori de desen, obiect de dispreț și batjocură pentru agresivitatea gălăgioasă a adolescenților înfumurați și cruzi. Fiecare cu plînsul său „de scoică bolnavă", disimulat pe catedră. În fiecare zi ca în cea precedentă, fără nădejdi, fără regrete, beți de monotonie, deconcertați de dezabuzare, de plictis metafizic. Provincia, ucigătoarea de suflete provincie românească de altădată, exilîndu-l pe fiecare în deșertul existenței lui proprii.

Spaimele obscure, permanentele chinuri morale ale unuia, hohotind în ritm de marș funebru cu „transfigurata, trista claviristă", se simt în împietrirea inumană a atmosferei — stîncă irespirabilă și incoloră din tablourile cenușii ale celuilalt. Aglomerările umane anonime („Bîlciu la Buzău"-Andreescu) și ulițele de hamali spre seară, sînt identice la amîndoi: nimeni n-a înțeles mai bine noroiul și valoarea lui de categorie existențială, de regn metafizic, decît Bacovia sau Andreescu. Noroiul cosmic, noroiul social, noroiul psihic.

Plumb, ploaie, noroi: o lume, două lumi paralele.

Şi totuşi, izbucnirile — ca din răni — de culoare, cît de dramatice-s la ambii, cît de dureros de efemere, cît de conştient acceptate ca nemeritate, neprevăzute daruri:

„Verde crud, verde crud
Mugur alb şi roz şi pur
Te mai văd te mai aud
Vis de-albastru şi de-azur!"

ce alt corespondent şi-ar găsi mai nimerit decît inexplicabilul contrastant din primăvăraticii *Meri înfloriţi* ai lui Andreescu? Vibraţia unui moment de dureroasă tensiune, intens, exploziv, strigat. Sau fantezia lui Andreescu, de a-şi îmbrăca în rochie de bal modelul, uneori, nu e oare geamănă acelui:

„hai să valsăm iubito hohotind
după al toamnei bocet mortuar"?

Peregrinărilor „prin codrii Bacăului" ale lui Bacovia, torturat de ecou şi de viziuni Avesalomice, nu le răspund cunoscutele *sousbois*-uri ale lui Andreescu, întunecate, grele de legendă şi de spaime? Unul din ele tratează chiar tema „Ecoului", înfăţişînd un curios personaj cu mîinile la gură, strigînd printre copaci; identitatea de sentimente e neîndoioasă.

Nu însă coincidenţele tematice decid, ci echivalenţele afective, grelele implicaţii subconştiente ale muzicii şi culorii fiecăruia, tarele inexplicabile poate, ale unor existenţe pîndite de aceleaşi primejdii, de aceleaşi hemoptizii, de aceleaşi spaime de moarte; de aceleaşi obsesii.

Dezagregarea lentă, începînd cu conştiinţa înnebunită de monotonie, luciditatea acestei morţi treptate, pasivitatea fundamentată fiziologic, prin deficienţele influxului vital, iată atîtea note psihice comune care ne pun pe gînduri asupra temeiurilor sociale ale unei prea de tot coincidenţe, despre care numai structura determinată ereditar pare să ne spună prea puţin.

STRUCTURA ARTEI ROMÂNEŞTI

Procesul constituirii stilului

Începuturile artei moderne româneşti coincid cu începuturile vieţii statale de tip occidental în ţările române. Dacă suflul de individualism datorit influenţei ideilor revoluţionare ce cuprindeau, la începutul secolului XIX, Europa întreagă n-ar fi impus şi în acest sector al ei ideea libertăţii, demnităţii şi misiunii umane în lume, este foarte probabil că arta rutinară ce se practica pe teritoriul românesc, după canoanele-şablon ale unui bizantinism îmbătrînit, anchilozat şi incapabil de altceva decît de repetarea exasperantă a unor forme artistice golite de orice conţinut viu, n-ar fi fost în stare să se reînnoiască niciodată.

Exact aşa cum, în viaţa socială a Principatelor, lupta dintre partizanii îmbrăcămintei şi moravurilor orientale, pe de o parte, şi tinerii studenţi întorşi din Occident, ca să devină, la ei acasă, răsturnători de tradiţii, ridiculizaţi ca „bonjurişti" de unii, dar nu mai puţin intreprizi şi tenaci în hotărîrea lor de a croi sufletului românesc o haină cuviincios europeană, s-a soldat prin victoria netă a ideilor tineretului, tot aşa, în artă, lupta inerentă dintre tradiţie şi inovaţie se încheie cu totala neglijare a celei dintîi, cea de a doua fiind, fireşte, impusă după un model străin gata făcut, niţel cam brusc adoptat, dar nu mai puţin rodnic.

Într-adevăr, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, tradiția bizantină care părea la un moment dat să se confunde cu însăși forma specifică de manifestare a sensibilității artistice românești, este silită să se mărginească la domeniul, încă nesecularizat, al spiritului religios. Terenul, aproape nedesțelenit, al sensibilității laice, profane, înlăuntrul căreia nici chiar miraculoasele realizări decorative ale artei populare, cu toată inimitabila, originala lor savuroasă spontaneitate plastică, nu izbutiseră să-și impună liniile de forță ale structurii spiritului folcloric, pentru construirea treptată a unei arte conforme naturii românești, — rămîne astfel să fie cultivat cu unelte importate.

Cum e și natural, pictura nouă nu înseamănă numai simplul fapt material al ruperii firului firesc al tradiției. Ea înseamnă, în același timp, acceptarea unei alte tradiții, implicată organic, filogenetic, în stadiul de evoluție artistică a momentului. Acceptînd o artă nouă, spiritul românesc accepta o nouă viziune a lumii și vieții, produs al unei distilări de secole. Trăită în spiritul teocentric ortodox, cu un simț atît de despotic al ierarhiilor cerești și umane, lumea românească se vedea dintr-odată azvîrlită unei mentalități pozitiviste, care dacă în țara ei de obîrșie putea fi foarte potrivită, necesitată chiar de legile evoluției spiritului occidental, era însă foarte puțin aptă de a prinde, altoită pe trunchiul românesc, produs al altor climate și împrejurări, și, în orice caz, dispus la cu totul alte inflorescențe.

Veacul în care i-a fost dat poporului românesc să-și trăiască, pe toate planurile, renașterea spirituală, deschizînd lucid ochii asupra unei Europe ignorate pînă atunci, sau poate pricină a unor ciudate reacții inhibitorii a românilor, specifice istoriei acestora, este, printr-un hazard care s-a dovedit costisitor,

tocmai veacul al XIX-lea, „stupidul“ veac al XIX-lea (Daudet).

Luîndu-și-l drept model, românii au resimțit ruptura de tradiție cu mult mai dramatic decît în cazul în care elaborările lor spirituale ar fi fost centrate pe o schemă idealistă, asemănătoare celei religioase pe care noul „popor suveran“ o părăsea, cu ardoarea iconoclastă a neofiților.

Singurul noroc al artei românești a fost poate acela de a nu fi produs artiști mari, în stare să o direcționeze pentru secole, decît abia în momentul cînd furoarea naturalistă a Occidentului — expresie estetică a pozitivismului — se tempera printr-o neașteptată sublimare în curentul impresionist, mai blînd, mai poetic în senzualitatea lui superficială, și mai puțin brusc, mai puțin crud decît ar fi putut apărea visătorului suflet românesc, brutalitatea realismului *à outrance*.

E adevărat că primul mare pictor român, Theodor Aman, ajunge la Paris tocmai în epoca gloriei lui Courbet. (Unul dintre portretele sale de tinerețe, expus la Salonul Oficial din 1853, la Paris, a fost atribuit, la prima ochire, de criticii grăbiți, marelui maestru realist.) Însă Aman, ca foarte mulți dintre artiștii veniți din țări lipsite (pe-atunci) de muzee, se lasă furat de strălucirea tehnică a artei academice, contra-cumpănind prin neajunsul acesta primejdia mai grea, a alunecării fără pregătirea spirituală prealabilă a unei tradiții, direct spre nuditatea realismului brutal.

Academismul constituia o primejdie numai în Occident, unde tendințele sale conservatoare puteau acționa în sens retrograd, amenințînd pictura cu staza, cu înnămolirea în rutină. Pentru o țară nouă, dispusă să ia totul de la capăt, academismul însemna însă o binevenită recapitulare rezumativă a achizițiilor meșteșugului artistic de pînă atunci, o foarte utilă economisire de experiențe și o școală tehnică admirabilă, care să-și poată feri elevii de di-

buirile inerente începuturilor. Ca fondator al Academiei de arte frumoase din București, ca director al primului muzeu de artă din România și ca pedagog al primei generații de pictori cultivați, Aman n-avea deloc de ce să pară, pe atunci, nelalocul său, cu tehnica sa serioasă și cu năzuințele sale continui către o „pictură mare", asemenea picturii de istorie pe care o admirase în Franța, și în care firea sa expansivă, nițel grandilocventă, teatrală și superficială, credea să se poată manifesta mai din plin decît în micile cadre de șevalet.

Aman a îndrumat arta românească într-un sens antropologist. Preocuparea sa de căpetenie a rămas, ca mai adesea la sculptori, omul. Omul, în individualitatea sa izolată, sau învălmășit în acțiuni colective, de efect teatral, omul în actele sale reprezentative, omul de caracter plutarhian. Epoca în care Aman își execută primele portrete este aceeași în care cei dintîi sculptori, cei mai mulți străini de origine, ca și pictorii ce precedaseră pe Aman în sarcina aceasta, așezau în orașele noului stat constituțional statuile fiilor săi merituoși.

Concepția estetică a lui Theodor Aman, fiu de boier cultivat și bine crescut, nu era decît corolarul aristocratismului său firesc, și al respectului pentru „oficial" și „consacrat", care este o consecință neapărată a oricărei educații cu caracter conformist-conservator. Portretele lui Aman sînt astfel toate portrete reprezentative, suspecte de a avea un soclu moral, ca statuile acelorași primi protagoniști ai vieții publice românești în faza ei democrată. E adevărat că apercepțiile sale din anii petrecuți în străinătate l-au împins adesea spre subiectele tratate predilect de impresioniști: colțuri de parcuri, străzi etc., peisajul imanent acțiunilor cotidiene. Însă maniera sa de o abilitate manuală seducătoare și accentul de brio cu care le execută, sigur pe mijloacele sale bine învățate, sînt departe de ceea ce ar fi realizat de pildă Manet, colegul său din

atelierul lui Thomas Couture de la Paris, care-și refăcea, o dată cu temele, și tehnica. Ceea ce izbutește însă Aman, mai prețios decît chiar realizările sale plastice este o minimă educație a publicului, convins prin exemplul acestui răsfățat artist monden, de deosebirea ca structură și rost social, dintre meșteșugar și artist, și pătruns de prestigiul cuvenit ultimului. Rolul său, mai curînd pedagogic și social, care este infinit pentru istoria gustului românesc, îi pune în umbră aportul strict artistic, cu toate că Aman era un adevărat pictor, preocupat de probleme de compoziție, de echilibru și armonie, de sinergie și ecleraj, fără să se poată pretinde totuși un pictor mare. Dacă n-a putut fi adevăratul Parsifal al picturii românești, îi revine totuși meritul de a fi condiționat istoric și prilejuit dialectic apariția lui Nicolae Grigorescu.

Nu e ușor de caracterizat sumar o operă ca a acestui patriarh al școlii moderne de pictură românească, a cărui activitate se întinde pe mai bine de jumătate de secol.(Născut în 1838 — moare în 1907.) Motivele pentru care a dominat o epocă nu mai pot constitui pentru noi un criteriu de valorificare. Ele țin mai mult de sociologie decît de estetică, și sîntem convinși că pînă azi, există încă un public care-l admiră pe Grigorescu pe cu totul alte considerente decît cele juste. Din perspectiva abreviată a deceniilor de muncă artistică, comprimată în panourile cîtorva muzee, sau între scoarțele volumelor ce le comentează, putem judeca astăzi opera lui Grigorescu în ea însăși, scutiți de prejudecățile „autorității recunoscute" sau a „faimei publice", care, dacă, după cum asigură dictonul latin, nu e întotdeauna deșartă, nu e însă, desigur, ferită întotdeauna de primejdia de a fi alăturea cu drumul.

Succesul picturii lui Grigorescu trebuie explicat, întîi, prin franchețea cu care firea lui curată, necontrafăcută prin educație, de țăran dunărean, a întîmpinat, filtrat și asimilat arta

rafinată a Occidentului. Academismul lui Aman este un corolar artistic al manierelor sale bune, al politeții sale, din ordinea socială. Nu era posibilă, pentru un fiu de familie, altă preferință estetică. Trimiși de Aman, profesor la bele-arte, la Paris, aleși toți dintre tinerii lustruiți, cu studii și protecție, bursierii statului român se înghesuiau, și ei roi, la meșterii cu renume monden stabilit, academici toți, convenționali și foarte politicoși, în arta lor, față de natură.

Grigorescu se simte prost în atîta protocol. Feciorul de văduvă sărmană muncind cu palmele ca să-și întrețină zilele și familia, ucenicul atîtor meșteri iconari ori „portretari" din mahalalele bucureștene, nediferențiați prea mult de vecinii lor olari și vopsitori, în sfîrșit zugravul cu „hurta" de biserici, erau toți prea prezenți în trecutul lui Grigorescu ca să-și mai poată permite a purta, față de suferința lor îndelungă, cu neputință de uitat sau ocolit, mănușile *glacé* ale convenționalismului. Nu e oare semnificativ că Grigorescu dezertează de la atelierul academicului Sebastien Cornu, pentru a se alipi grupului de coloniști de la Barbizon, trăind țărănește și muncind așijderea, ca să poată avea cu natura raporturile firești, primitive și sincere, pe care numai țăranii, oameni ai naturii, și nu artiștii, nostalgici ai ei, le pot avea?

Corot, Millet și Théodore Rousseau n-au fost pentru el „maeștri", cum nu i-a fost maestru nici șeful realiștilor, Courbet. Ei n-au fost pentru Grigorescu decît exemple diferite de felul în care se pot rezolva problemele de tehnică artistică puse de adevăratul maestru: natura. Pădurea de la Fontainebleau era un colț în care sufletul de român al lui Grigorescu regăsește peisajul onest și frust al pămîntului natal, a cărui nostalgie o simțise în viața de zare îngustă și geometrică a marelui oraș. Parisul îi dăruise muzeele în care, copiind, să-și poată perfecționa mintea și ochiul. Sensibili-



Taur negru
Pictură rupestră
Lascaux.
Franța



Animale. Pictură rupestră. Lascaux, Franța



ION ANDREESCU, *Țărancă, cu broboadă roșie*



ION ANDREESCU, *Meri înfloriți*

tatea lui Grigorescu însă, rămîne românească. Apropiat de istoricii artei universale, adeseori prea mult, de școala franceză, de care-l lega într-adevăr partea de meșteșug, de tehnică a picturii sale, Grigorescu rămîne totuși exterior sufletului oricărui străin, prin tocmai poezia caldă, senzuală deși eterată, duioasă pînă la animism, a viziunii sale despre natură. „Meșterul Nicu“, această replică cultă a artistului popular la nunta cu moartea a căruia „brazi și păltinași“ slujeau drept nuntași, mîngîia cu palma ușurel epiderma delicată a trunchiurilor tinere de mesteacăni, pe care-i numea „flăcăiașii tatei“, — apariții gingașe în pînzele sale, zvelți în cămăși albe cusute cu puncte negre, și cu pletele verzi revărsate pe umeri, ca gemenii lor, ciobănașii proptiți meditativ în bîtă sau pășind agale în urma turmelor. O egală undă de duioșie învăluie, unificîndu-le, toate regnurile. Coline molatice sau stînci arse, deopotrivă cu arborii și cu animalele — „suratele mioare“ sau „frații cîini“ ai ciobanului poet — toate se resimt în opera lui N. Grigorescu de aceeași franciscană dragoste universal revărsată, ca lumina dulce a soarelui valah, în pulberea argintie a căruia contururile individualizatoare ale obiectelor se topesc, lăsîndu-le să se întrepătrundă într-o halucinație feerică de incandescențe vii.

Viziunea lui Grigorescu este edificatoare pentru ceea ce Alois Riegl de pildă numește „viziune îndepărtată“ *(Fernsicht)*. Spațiul care circulă în jurul subiectului propriu-zis al unui tablou este sporit peste limitele necesare. Carele sale cu boi — vestitele care cu boi care au făcut faima lui Grigorescu, dar și nenorocirea înfloritoarei sale cariere, obligîndu-l să le repete la infinit, pînă la autopastișare, pentru gustul insațiabil al publicului — vin din depărtare. Turmele se pierd în pulberea lor și-a soarelui, la limita dintre zare și cer. Artistul se sfiește să-și apropie de obiect lupa conștiinței, ca să nu fie silit să analizeze:

arta sa e o artă de sinteze optice, tratînd în pete largi, suprafeţele neomogene, unificate de depărtare: e un impresionism, la urma urmei, pe care artistul român îl dibuie pas cu pas fără să fi încorporat vreodată experienţele concomitente ale impresioniştilor din Apus. Incontestabil, solului şi climatului românesc, unduind la nesfîrşit coline după şiruri de coline, între şesul dunărean şi Carpaţi, jocului feeric al luminii ce sporeşte poezia depărtărilor, li se datoreşte surprinzătoarea descoperire a impresionismului prin Grigorescu, paralel cu experienţele din Occident. De unde însă la Paris scînteierea necontenit labilă a culorilor proiectate de atmosfera capricioasă pe fondul cenuşiu al bătrînului oraş, condusese limbajul pictural al şcolii lui Monet la un divizionism cromatic, marcîndu-se astfel o constantă în preocupările şcolii franceze, şcoală de colorişti înainte de orice, pînă astăzi chiar — aici, între dealurile valahe scăldate de soarele argintiu ce umple zările, preponderenţa o are nu culoarea, sortită să se apropie de alb, din pricina intensităţii luminii pulverizate în atmosfera ce se interpune între obiect şi ochi, ci lumina, înşelătoare, pornită pe renghiuri şi iluzii, odată cu modificările impuse de ea formelor descărnate astfel de orice substrat material.

S-ar putea spune că francezii urmăresc, în experienţele lor impresioniste, alchimia prin care totul, chiar şi întunericul, chiar şi lumina, devine culoare, în vreme ce impresionismul românesc se lasă dus de vraja datorită căreia totul, chiar şi culoarea, devine lumină.

„Vrajă" este cuvîntul cel mai potrivit pentru a caracteriza farmecul straniu ce se degajă din pînzele maestrului român, farmec care este al peisajului românesc însuşi, dar cu care nici un pictor nu s-a mai identificat de la Grigorescu încoace, oricîţi imitatori a avut. Explicaţia este că „grigorescienii" au putut imita maniera maestrului şi temele sale predilecte,

dar nu şi magica înfiorare a identificării sale structurale cu sufletul priveliştii româneşti. Datorită „grigorescienilor" (mulţi dintre ei simpli vulgari căutători de succese băneşti, care nu se sfiau să falsifice adesea pînă şi semnătura maestrului), temele lui Grigorescu se răspîndesc pînă la vulgarizare: ciobănaşi, Rodice cu cofiţe pe umăr sau torcînd sub zarzării înfloriţi, hore ţărăneşti şi nesfîrşite caravane de care cu boi, inundă piaţa românească, pregătită, pentru aceleaşi motive care au dat naştere şi ideologiei „sămănătorismului" literar — apologie a ţăranului de operetă, — să guste optimismul rumen şi niţel naiv al acestor imagini.

Ceea ce la Grigorescu fusese expresia unui sentiment sincer, virgilian, a unei duioşii native, care-i prilejuise în 1907, anul morţii sale, deziluzia crîncenă de a vedea pe blîndul său, idilic ţăran român, răsculîndu-se împotriva clasei asupritoare, cu o sete de sînge, de foc şi de pămînt, nebănuite de sufletul gingaş, aproape feminin al pictorului, — devine, după înăbuşirea revoltelor, cînd se cunoştea deci şi reversul medaliei fără ca aceasta să înnegureze albastrul fardat al patriarhalului cer sămănătorist, program ipocrit, minciună convenţională, reţetă odioasă. Acestui stil meliorist, căldicel şi mincinos, care cucerise publicul şi oficialitatea, ameninţînd să devină un nou academism arcadian, numai arta viguroasă, sobră şi aspră a lui Andreescu i-ar fi putut administra, pentru decenii, un remediu eficace. Dacă nu s-ar fi întîmplat ca mai tînărul amic al lui Grigorescu, Ion Andreescu (1850—1882), înţeles şi ajutat de acesta, dar neluat în seamă de publicul captivat doar de graţia fermecătoare a maestrului, să moară tînăr, e singur că de la el ar fi venit revirimentul. Ion Andreescu însă n-avusese timpul să cugete la momentul intrării sale în scenă, nici la replicile pe care avea să i le impună rolul său, pentru că, presimţindu-şi moartea

timpurie, își biciuise nervii trupului său puțin și bolnav, ca să parcurgă în mai puțin de un deceniu toate fazele unei evoluții artistice sortite să atingă perfecțiunea armoniei depline, abia în momentul suprem, cînd „organele-s plesnite și maestrul e nebun". Există într-adevăr un paralelism între viața acestui poate cel mai mare pictor român și viața celui mai mare poet al limbii românești, Mihai Eminescu: paralelism care se ridică pînă la identități de date. Născuți în același an, Andreescu moare răpus de tuberculoză în preajma primului acces de nebunie al poetului. Destinul lor spune mult despre stilul unei societăți ale cărei preocupări erau cu totul altele decît cultura, și pe care darurile acestea nemeritate ale providenței erau departe de a o interesa. Însă, pe cînd gloria lui Eminescu, după tragicul său sfîrșit, sporește mereu, poate și din pricina martirajului social al poetului pe care-l ilustrase inutil, pentru o întreagă perioadă, Andreescu este uitat îndată după moartea sa (dacă se poate uita ceea ce nici nu fusese măcar cunoscut), fiind reintegrat la locul său de corifeu, în istoria picturii românești, abia în timpul nostru, prin studiile criticilor G. Oprescu și Al. Busuioceanu, care l-au impus atenției universale. Geniul românesc se vede tradus în opera lui Andreescu, cu mult mai aproape de sobrietatea aspră proprie acestui popor atît de chinuit de-a lungul vitregei sale istorii, cu mult mai adîncit în metafizica gravă, de răspunderi soterice suprafirești, ce-i caracterizează stilul etnic, cu mult mai convingător decît în versiunea sprintenă, gingașă, aeriană și oarecum mai superficială, a fermecătorului Grigorescu, silful feericului „vis al unei zile de vară" veșnică.

Dacă sentimentul propriu viziunii lui Grigorescu era un animism duios, în genul celor obișnuite în basme (produse ale fanteziei popoarelor în stadiul copilăriei), sau în ficțiunile jocurilor copilărești, la Andreescu natura și

viața sînt resimțite mai curînd cu o notă gravă, de circumscriere fatală într-un cerc damnat, de luptă inegală, sortită să se rezolve prin resemnare amară, prin tragicul eroism al renunțării, produs al obsedantului sentiment de opresiune cosmică, ce se traduce reactiv prin încetinirea respirației. Atmosfera pînzelor lui Andreescu e densă și grea, ca plumbul zilelor nesfîrșite de ploaie, deasupra stepelor provinciei dunărene în monotonia periferică a căreia naufragiase viața pictorului. Cenușiurile în care paleta sa excelează nu sînt decît echivalentul coloristic al sentimentului de urît cosmic de care suferea sufletul stingher al tînărului profesor de desen de la Buzău. Împrejurimile mizere ale acestui mic oraș de provincie săracă, dezolantă și astenică, colibele sărăcăcioase de la barieră, noroiul de jos, și plumbul cerului din ce în ce mai jos și el, pictate de Andreescu cu o înverșunare de obsesie, reduc contemplatorului răsuflarea, năbușindu-l ca aerul încărcat cu fulgere nedezlănțuite, dinainte de izbucnirea furtunilor care întîrzie înnebunitor.

Viziunea de naufragiu terestru a lui Andreescu se limpezește doar — pentru o vreme — prin contactul său cu Barbizonul. Imensa pădure Fontainebleau se oferă setei de umbră și bolți joase a obsedatului.

Frunzișul stufos devine uneori plafon opac, închizînd taine înfricoșate în spațiul întunecat pe care-l limitează. Ecourile vocilor izbite de ciudatul coviltir se frîng și spaimele pîndesc din toate desișurile. Personajul cu mîinile pîlnie la gură, dintr-un tablou de Andreescu, nu e decît traducerea literală a acestui sentiment panic. Dar iată, într-o altă pînză, o rază care înjunghie frunzișurile și cade-n iarbă, însîngerîndu-i verdele închis, cu o lumină contrastantă, strălucitoare. Iată razele tamizate care mustesc de peste tot, în alta. Iată, în fine, petece de cer albastru, smălțuind frunzișul, nuanțat și el, în felurimi de verde și mîn-

gînd trunchiurile care prind volum, încetînd să mai fie siluete întunecate în zarea tainică a pădurii.

Andreescu descoperă cîntecul: al jocului luministic, ca în pînzele lui Diaz de la Peña, tovarăşul său de la Barbizon. Tot cîntec sînt şi merii înfloriţi, ale căror ramuri albe pe incandescenţa azurului amintesc recrudescenţa dureroasă a primăverilor cu surprize în viaţa unui ftizic.

Dar Andreescu n-are timp să se joace de-a culoarea. Rarele lui accese cromatice sînt anormale, ca hemoptiziile. Odată depăşite, tonul redevine monoton şi înnăbuşitor în viziunea lui de pulmonar. Cu o forţă greu de presupus la o fiinţă atît de firavă, Andreescu se luptă cu materia, ale cărei taine de construcţie şi compoziţie cată energic să i le smulgă. Asemenea lui Cézanne şi lui Van Gogh, care somează realitatea, prin toate mijloacele, să li se predea, Andreescu o asaltează cu furia cu care muribunzii se aruncă în flacăra voluptăţii. Andreescu este cel dintîi pictor român care construieşte pictînd, care năzuieşte să surprindă, în diferenţierile specifice de densitate şi aspect tactil, substratul material al obiectelor. Sarcină supraumană, sub care şi realiştii francezi s-au poticnit, şi din care un Cézanne nu s-a ales decît cu o volumetrie generatoare de cubisme stranii!

Pe Andreescu, ardoarea pasiunii cu care lucrează îl mistuie. Se decisese să picteze în 1873, sub fulgerătorul şoc al întîlnirii cu pictura lui Grigorescu şi a altor maeştri, străini, într-o expoziţie organizată de societatea „Amicii belelor-arte". Şi cum în 1879 ajunge în străinătate ca să se poată instrui, nu-i mai rămîn decît trei ani pentru a spune ceea ce are de spus. Fiindcă în 1882 cade la pat. Nu renunţă să picteze, deşi numai florile-i mai pot sluji de model. Triste flori! În curînd aveau să-i acopere pieptul secătuit de tuse, în care

se stinsese, la 32 de ani, tînăra viaţă a celui ce, cît trăise, fusese numit „Moşul", poate tocmai datorită caracterului său taciturn şi trist, hărţuit continuu de obsesia unui destin de plumb.

Către sfîrşitul vieţii, Andreescu şi-a făcut portretul. Este înduioşător cu cîtă scrutătoare cruzime îşi analizează pictorul chipul îmbătrînit de boală. Nicicînd în capetele pe care le pictase, cu mult brio şi multă intuiţie psihologică, ori de cîte ori i se ceruse, Grigorescu nu pusese mai mult decît atît. Pasiunea analitică a scrutării unei fizionomii, pentru a-i surprinde arhitectura secretă, şi a-i construi, pe schelăria ei, faţada aparentă, Grigorescu, pictor de aparenţe, nu de realităţi, n-o avusese. Figurile rembrandtiene de evrei orientali pe care-i pictează Grigorescu sînt tot impresionist tratate, dacă impresionism se poate numi picturalitatea extremă a topirii conturelor în fondul vîscos, de întuneric care încleie figurile în mediul lor.

Grigorescu se mărginea la optic, căutînd să facă să se străvadă, cel mult, sub el, o corolatură afectivă. Andreescu năzuieşte la arhitectonica secretă a obiectului şi e cert că analiza lui ar fi găsit drumul sintezei, pe altă cale decît a lui Grigorescu, dacă i-ar fi fost dat să trăiască pînă la decăderea artei preţuitului maestru. Pictura românească s-ar fi putut împlînta în experienţa lui cu aceeaşi rodnicie cu care noua pictură franceză îşi trage din Cézanne seva şi viaţa.

Revoluţia a înfăptuit-o, însă, Ştefan Luchian (1868—1916). Spirit într-adevăr imens, Luchian era aflat, geografic, între cu totul alte coordonate decît Andreescu, uitatul.

Departe de a fi viril prin energie şi gravitate, ca Andreescu, Luchian, mult mai viril totuşi decît Grigorescu, se află, oricît s-ar părea de curios pentru un spirit menit să revoluţioneze pictura manierată a grigorescieni-

lor timpului, înlăuntrul aceloraşi limite: aceeaşi bucurie de a trăi, mai frenetică însă, aceeaşi nelinişte contracumpănită de patima cu care se dăruia clipei, aceeaşi valorificare a impresiei fugitive, aceeaşi necesitate a feeriei, proprie marilor senzuali. Tonalitatea afectivităţii sale este însă mai dureroasă, intensitatea freamătului mai violentă, energia reacţiilor sale mai explozivă. Luchian e o natură demonică, cu tot ceea ce e proteiform, jucăuş şi blestemat în acest atribut. Dacă Aman e „primum movens" pentru pictura românească, cel care a despărţit apele de uscat şi a orînduit principial mersul zodiilor ei; dacă Grigorescu şi Andreescu sînt, împreună, primul ei chip, Grigorescu ilustrînd splendoarea iubirii care cuprinde tot noianul lumii vieţuitoare în acelaşi gest de fraternă duioşie, iar Andreescu tragismul sacrificiului uman şi măreţia celui care caută să structureze fiinţa morală a viitorului omenirii, Luchian este desigur spiritul (e greu să spui sfîntul spirit) picturii moderne româneşti.

Aman este centrul solar de la care purced energiile cosmice, Grigorescu şi Andreescu razele ce-şi împart spectrul solar în două (Grigorescu luînd culorile calde, Andreescu pe cele reci), luminînd numai acolo unde au pătruns.

Luchian este însă lumina difuză care face posibilă orice experienţă ulterioară, — aşa cum lumina soarelui, chiar nevăzut, face posibilă vederea —, şi este spiritul ce fecundează şi rodniceşte pe fiecare truditor al artei româneşti, care nu-i poate mărturisi pe ceilalţi decît prin luminile lui.

Nu mă gîndesc la „revoluţia" propriu-zisă, operată de iniţiativa şi ardoarea lui Luchian, în arta românească la 1895, cînd, revoltat de mediocritatea iremediabilă a oficialităţii, afişează peste drum de clădirea Salonului oficial, drapelul roşu al artiştilor independenţi constituiţi în „sciziunea artistică" ce se va numi la

1897 asociaţia „Ileana". Nici la doctrina pe care o difuzau manifestele lui fulgerînd împotriva rutinarilor şi sclerozaţilor picturii oficiale, posedînd drept singură calitate, cum se pronunţă manifestul, o mare „încatîrare" şi o flexibilitate extremă a şirii spinării faţă de autorităţi. Mai mult decît un gest şi o doctrină a fost exemplul vieţii şi muncii sale. În ţară, la München, la Paris, peste tot unde s-a dus să înveţe, Luchian s-a ferit de manuale, fie ele muzee, doctrine sau profesori, reducîndu-le rolul doar la avantajul economiei de efort tehnic pe care o prezintă.

Exemplul artiştilor independenţi din Franţa l-a convins că arta e luptă şi curaj, salt luciferic spre un mister ce trebuie captat, chiar împotriva comodităţii conformiste a acelora cărora efortul suprauman al artiştilor le va sluji. Revoluţia prin care Luchian dă artei româneşti pictura secolului al XX-lea, face cu atît mai simpatică figura genialului artist, cu cît prin ea Luchian, care revoluţionează numai rosturile, nu şi temele picturii, reluînd chiar motivele de inspiraţie ale lui Grigorescu al cărui elev fusese şi faţă de care-şi manifesta public admiraţia, demonstrînd în sfîrşit una din teoremele fundamentale ale esteticii moderne: subiectul literar, tema anecdotică, nu interesează, nefiind decît un simplu pretext de pictură, adică de transpunere, în culori şi forme armonizate între ele pentru maximum de efect emoţional, a unei întregi lumi de senzaţii concomitente.

Arta lui Grigorescu, impresionistă, fusese un realism totuşi: un realism senzorial. Sinteza lui Grigorescu este optică. Ea unifică în aceeaşi senzaţie de lumină ori culoare, realităţi obiectiv diferite, care se văd laolaltă.

Realismul lui Luchian este un realism epistemologic. Nemulţumit cu simpla senzaţie, dat brut al simţurilor, Luchian aspiră să redea

percepţii, adică senzaţii ajunse la creier, ju-

decate de el și asociate cu tonalități afective, raportate conștient la cauza lor. Grigorescu pictează, de pildă, un șir de căruțe cu țărani întorcîndu-se de la tîrg. Viziune distantă, spațiu mult, forme topite de lumină, toate sînt ca de obicei. Dar iată, neclarificată artistic, netopită în concertul tabloului: umbrela unei țărănci, deschisă la soare. Grigorescu o pictează pentru că o vede, fără să știe s-o acorde cu tonalitatea rece a nuanțelor restului, lăsînd să fie percepută ca o stridență. Luchian, avînd de rezolvat o problemă asemănătoare, se comportă — conștient sau nu — ca un creier și nu ca un ochi. *Spălătoreasa* sa, în armonii de brun și verde, întinde pe o frînghie, profilată pe cer, rufe albe-albăstrui care, judecate configuratist, ca simple pete de culoare, n-ar fi în stare decît să răcească nuanțele mai sus amintite.

În centrul pînzei, Luchian are nevoie de o pată caldă. Anină, așadar, pe frînghie, o rufă roșie ca sîngele, de un roșu intens, dramatic, acut. Pata radiază căldură în toată pînza, cumpănește contrastant albastrul, complementează verdele, sprijină brunul. Emoția s-a precizat în gama voită de pictor, care ar fi rămas rece fără pata de roșu, — zinnober. Departe de a fi stridentă, ca la Grigorescu, ea armonizează tot cadrul, centrîndu-l ca o notă dominantă într-o gamă.

În plus: se cunoaște legea optică după care un tablou e reușit atunci cînd suprafețele de culori diferite, realizate radiar pe o tupie circulară, ca sectoare la centru, cu aceeași intensitate cromatică, ar recompune, prin învîrtire, culoarea albă a luminii solare. La Grigorescu, umbrela roșie fulgerată între albăstrui și galben pal, logic judecînd, nu poate complementa, la intensitatea cu care e turnată, decît culori de aceeași intensitate, ca să poată da alb. Lumina albă ar rămîne deci dominant roșiatică.

În cazul *Spălătoresei* lui Luchian, experiența dă exact albul cerut[1].

În cazul vestitelor *Anemone* nu știm dacă s-admirăm întîi miraculosul acord de culori intense pînă la incandescență, temperate cu tonuri neutre și adînci, și alternate cu luminozități calme, ori măiastra știință a armoniei nuanțelor, a culorii în funcție de ecleraj adică, sau simțul sigur al deformărilor obiectului după legile proprii ale percepției senzoriale. Forma vasului, de pildă, care pare strîmb, avînd cercul ce-i servește de fund, deformat din pricina unui reflex luminos care-l face să sporească într-o parte, nu e decît ilustrarea legii optice a irizării luminii pe o suprafață mai mare decît e în realitate. Luchian pictează realitatea percepției sale, deși știe că, raportată la obiect, e falsă, pentru că vasul e perfect rotund.

Arta e însă o secțiune în planul cunoașterii. Grigorescu secționa procesul cognitiv în retină. Luchian îl secționează în centrii nervoși pe care-i angajează, acolo unde percepția trezește ecouri asociative și emoții. Grigorescu este un dogmatic al simțurilor. Luchian este un critic care-și judecă senzațiile. Sintezele primului sînt optice, în vreme ce sintezele celui de al doilea sînt emoționale. De aici și preponderența, la el, a culorii, care, se știe, nu e decît emoția materializată cromatic. Cu Luchian, pictura românească își regăsește strălucirea coloristică ce face gloria artei țăranului român. O jumătate de veac, artiștii români nu vor mai căuta decît culoare, adesea

[1] Experiența se poate face fotografiind, descompus, prin ecrane roșii, albastre și galbene (culori fundamentale din suprapunerea cărora nasc toate), pe rînd de trei ori, tabloul, ca pentru zincografie policromă, și măsurîndu-se apoi, unul cîte unul, clișeele obținute, din punctul de vedere al cantității și intensității culorii, transpuse apoi pe tupia circulară, pe care sectoarele respective, prin învîrtire, vor da alb.

în detrimentul celorlalte sinteze plastice posibile.

Rapida ilustrare a esteticii lui Luchian pe care am încercat-o, explică mecanismul lăuntric, dar nu explică valoarea picturii lui. Aceasta nu se poate judeca fără conştiinţa adîncii valori omeneşti a pictorului.

Viaţa lui Ştefan Luchian ar constitui un minunat rechizitoriu adresat destinului: bogat şi încrezător, cheltuindu-se pasionat ca orice geniu la început, Luchian cunoaşte amorul devastator şi declasant, decăderea socială şi fizică, sărăcia, boala şi mizeria, scrîşnetele şi revolta, pentru ca, în sfîrşit, ţinut 15 ani într-un fotoliu de o paralizie, care nu-i mai permitea să picteze decît flori (o, marele poet al vieţii fragede, din corolele brumate de lumină!), pînă la urmă să-şi piardă şi mobilitatea braţelor. Paralizia îl smulge vieţii înainte de a-l omorî literal, mortificîndu-i spiritul prin durerea imensă a privării de singura, marea bucurie a existenţei sale: pictura.

Cînd încă îi mai era permisă o mişcare, una singură, bruscă a braţului împungînd frontal, Luchian se servea de o pensulă legată de mînă, ca să adauge o strălucire văzută numai de el, pînzei desenate după indicaţiile sale şi umplută cu culoarea frămîntată cum poruncea el, de către unul din elevii săi preferaţi.

Martir şi el al unei misiuni, Luchian rămîne cea mai luminoasă şi mai caldă figură a artei româneşti, un Lucifer răscumpărat prin Golgota.

Numai duh şi flacără tot, autoportretele sale de diavol bolnav de ceruri ne obsedează prin lumina spirituală a unor ochi cum numai suferinţa poate însufleţi, şi revolta înecată în helesponturi de durere, a Icarilor jefuitori de firmanente interzise.

Odată cu braţele lui Luchian au fost ucise şi braţele picturii româneşti. Camarazii săi de credinţă, cu care împreună ridicase steagul

unei doctrine estetice revoluţionare, alunecă încetul cu încetul pe chiar făgaşurile tradiţionale, din conformismul cărora voiseră să smulgă arta românească.

Constituiţi la 1900 în asociaţia „Tinerimea artistică", care înglobează membrii societăţii „Ileana", adăugîndu-le energii tinere, valoroase la început şi net diferenţiate de oficiali, prietenii săi ajung cu vremea să dubleze saloanele oficiale. Impresia că tot ce se putea spune fusese spus, nu mai lăsa supravieţuitorilor vijeliei şi incendiului artistic care fusese Luchian, nici o libertate de iniţiativă. Chiar cînd ei nu se cheltuiesc în repetarea mecanică, metronomică, a unei scheme ritmice goale, a cărei viaţă fusese îngropată în fotoliul boalei lui Luchian, chiar cînd încearcă personal experienţe noi, sedimentele erei grigoresciene ies involuntar la suprafaţă, anulînd reînnoirea marcată de Luchian.

Traiectoria de meteorit a spiritului lui Luchian nu s-a stins însă fără să fi lăsat pe urmă-i o pulbere lactee: pictura românească este, astăzi, în sfîrşit, prin raportarea necontenită la lecţia maestrului, şcoală.

Şcoală cu toate implicaţiile de cuminţire aproape rutinară şi tradiţie stăpînitoare, dar oricum şcoală, una din cele mai bine închegate şi mai înfloritoare din răsăritul continentului.

CONSTANTELE ŞCOLII ROMÂNEŞTI DE PICTURĂ

Constatarea că — mai puţin de un secol de la începuturile trudnice ale picturii româneşti, odată cu importul tuturor mediocrităţilor şcolilor occidentale şi cu sforţările naive ale băştinaşilor lipsiţi de avantajele unei tehnici şi unei tradiţii convenabile — pictura românească este totuşi, în sfîrşit, o şcoală, nu ne mai uimeşte astăzi.

Dovadă că lucrurile par fireşti astfel: ne este cu neputinţă să ne închipuim lucrurile altfel decît ca rezultate normale ale unor serii cauzale necesare: întrebarea „ce-ar fi fost dacă n-ar fi fost cum a fost“ este departe de minţile noastre înţelepte, de o înţelepciune proprie raselor meridionale, care iau întotdeauna ceea ce este drept dat, fără să se piardă zadarnic în speculaţii analitice.

Pictura românească este azi „şcoală românească de pictură europeană“, cu toate implicaţiile de cuminţire, rutină şi canon tradiţional pe care acest hulit cuvînt, — „şcoală“ — le stîrneşte.

Sîntem, zice-se, şcoala cea mai închegată şi mai înfloritoare din răsăritul continentului. Fără îndoială realizările româneşti nu se pot izola de mişcarea artistică europeană. Însă sigiliul specific al caracterului românesc se simte, chiar acolo unde prima aruncătură de priviri nu descoperă decît ramificaţii ale unei estetici occidentale.

Nu e uşor să încerc a defini sumar notele caracteristice ale acestei şcoli. Pentru că, oricît ar fi ele de vădite intuitiv, oricît de sensibile pentru emoţia directă a contemplatorului, transpunerea lor în concepte logice, limpezi şi distincte, care să se subordoneze necesităţilor definiţiei, cu gen proxim şi diferenţă specifică, rămîne o operaţie delicată, tocmai prin primejdia decalajului dintre schema logică şi realitatea vie. Dacă ni se pare astfel aproape cu neputinţă de formulat, altfel decît prin analogii şi metafore, proprii artei poetului ce se presupune a fi criticul plastic, esenţa unei şcoli de pictură, sîntem totuşi convinşi că e posibilă cel puţin hotărnicirea exactă de ceea ce nu poate fi, cu nici un preţ, pictură românească.

Este înainte de orice, tendinţa continuă de sinteză, proprie de fapt totalităţii spiritului latin, care nu se risipeşte fragmentar, în amănunte, şi mai ales nu poate concepe, ca ele-

ment de artă, altceva decît întreguri vitale, străbătute de forţa entelehială, ce le organizează lăuntric, rotunjindu-le în structuri închegate, organice, viabile. Nevoia de sinteză este un dat general al artiştilor români, vizibilă cu atît mai direct cînd e vorba de pictori. Pe un plan sau pe altul, trecînd sau nu prin analiză, ei năzuiesc la sinteză, realizînd-o fie direct, ca Grigorescu, pe planul strict senzorial al vizualităţii, al senzaţiei optice, ce acţionează ca motor direct al gestului, a cărui urmă obiectivă, pe pînză, contopeşte în aceeaşi tuşă realităţi fizice diferite, medii de densitate variată, unificate după legile retinei; fie, ca Andreescu, indirect, trecută prin analiza conştiincioasă, avidă, a cunoaşterii ce se resemnează pînă la sfîrşit la simpla impresie intuitivă, sintetică, a obiectului rămas mister, şi înpănuşat în coaja amară a interdicţiei cunoaşterii; fie, în sfîrşit, ca Luchian, derivată, complexă, sinteză cu atît mai preţioasă cu cît unifică elemente mai diverse, reducînd mase, spaţii, lumină, umbră şi tonuri, la un singur element: culoarea.

Condensată pînă la explozie, culoarea este pentru Luchian vehiculul tuturor senzaţiilor, suportul lor şi rezultanta cuplărilor diferite la care criticismul său le supune. Culoarea lui Luchian nu este culoarea obiectului, tonul local ştiut, ca la academici (pictori mai curînd a ceea ce ştiu decît a ceea ce văd), care să se modeleze, diluîndu-se ori concentrîndu-se, după cum e nevoie să reprezinte obiectul mai depărtat ori mai apropiat, tincturîndu-se cu o umbră de negru la margini, pentru a sugera un relief, suportînd adică să fie tratată ca vopsea. Culoarea lui Luchian nu e nici culoarea senzaţiei, produs al colaborării dintre tonul local şi dozările diferite ale luminii ce cade pe suprafaţa obiectului colorat, nu e nici culoarea impresiei, provenită din iluziile pe care atmosfera impură, divers încărcată, interpusă în straturi

mai mari sau mai mici între obiect și ochi, le poate produce.

Culoarea lui Luchian este culoarea percepției și a întregului său „hallo" asociativ, de emoții adiacente, care, odată constituit, se proiectează asupra obiectului real, acționînd asupra resimțirii sale ulterioare în conștiință, exact așa cum în estetica lui Ion Barbu, de pildă, se reflectează din oglindă o realitate secundă, spiritualizată, „mai pură".

Este, dacă se poate spune, culoarea transcendentală, mediație între culoarea imanentă, obiectivă, a realului și culoarea transcendentă, ideală, a aspirațiilor spiritului.

În acest sens, Luchian este cel dintîi „ermetic" al picturii românești (ermetismul nu e decît comprimarea într-o metaforă, a unei întregi lumi, parcurse într-un proces de racursi). Al celei culte bineînțeles, pentru că de fapt el face într-un limbaj savant ceea ce esteticul popular român face de secole, în tehnica sa primitivă, dedîndu-se unei specii de suprarealism coloristic decorativ, care a produs miraculoasa, arbitrara (la prima ochire, dar atît de plină de tîlc) floră a țesăturilor și ceramicii țărănești.

Tendințe sintetice se pot descoperi în arta populară și în ceea ce privește schema grafică, fie că desenul e bazat pe principiul conturelor sau pe al axelor. Un anumit senzualism rotunjește conturele figurilor din icoanele pe sticlă, sau din smalțurile olăriei românești, după cerințele unor voluptăți mușchiulare care determină gestul curb al conturării, în caligrame perfecte. Stilizarea sintetică ia astfel un aspect pronunțat caligrafic, în tehnicile care permit alunecarea senzuală a liniei pe o suprafață netedă, ca și în covoarele oltenești, a căror tramă urmărește unduios conturele rotunde. Acolo unde nevoi de material cer însă linii frînte, în covoarele celorlalte ținuturi, și în încrustările pe lemn, stilizarea conturelor ia aspectul unei sinteze geometrice, în care un-

ghiul de 90 și 45 grade înlocuiește orice altă raportare posibilă a liniilor una la alta. Stilizarea geometrică pare să fie trăsătura dominantă a multora din manifestările de artă ale țăranului român, nu numai cînd desenul urmărește conture, dar și atunci cînd stilizarea este schematică, motivele zoomorfice, fitomorfice, fiziomorfice, fiind concepute descărnat prin reducerea lor la axe. Pentru localizarea geografică, putem preciza că stilizarea caligrafică a conturelor aparține, în tapiserie, Olteniei, după cum tapiseria moldoveană, ardeleană și valahă se disting prin stilizarea geometrică a conturelor. Cît despre stilizarea axelor, stilizarea schematică, ea poate fi identificată în covoarele moldovenești, unde se rezolvă tot geometric.

Tematica decorației populare cunoaște o infinitate de motive de origine naturalistă, stilizate sintetic, adeseori reduse la simpla lor ideogramă stenografică, care le face de nerecunoscut ochiului neobișnuit cu descifrarea lor.

Tendința sintetică este, așadar, comună artei populare și plasticii culte românești, și nu ne e greu să descoperim pentru celelalte elemente ale alfabetului artelor vizualității, umbra, masa etc., dovezi tot atît de frecvente ca și pentru linie și culoare, că viziunea pe care o traduc ele e sintetică, nu analitică. E destul să ne gîndim la tehnica abreviată a desenului lui Grigorescu, adevărate notații mnemotehnice, la linia sa rapidă, fugară, adeseori incorectă față de obiect, dar de o perfectă corectitudine față de senzația optică.

Desenele în care Grigorescu se slujește de umbră, ca element primordial, întrebuințează pata de cărbune în același timp drept masă compactă și drept sector opac, nebătut de lumină, al formei. Luchian are o linie asemănătoare, parcă și mai puțin grafică decît a lui Grigorescu, parcă și mai picturală.

Picturalitatea nu înseamnă altceva însă, decît traducerea în metaforă plastică a simţului profund de continuitate funciară între obiectele ce compun lumea externă, topirea lor în muzica valorilor afective, ale sentimentului. Şi sentimentul postulează, la urma urmei, continuitatea dintre lumea externă şi cea lăuntrică: sinteza adică, a polarităţilor obiect-subiect, întindere-gîndire, material-spiritual.

Am putea înscrie ca o a doua constantă a stilului românesc, după tendinţa de sinteză, picturalitatea. Dacă este să împărţim stilurile posibile, după modelul atîtor încercări celebre, în categorii, noi vom accepta, pentru motive care se vor lămuri îndată, diviziunea tripartită: stil linear, stil plastic, stil pictural, văzînd în acest trinom determinări necesare şi suficiente ale putinţelor de expresie în artele vizualităţii.

E destul să spunem că, în stilul linear, linia are rostul de a defini, limită ceea ce este, de ceea ce nu este obiectul, de a-l individualiza, izolîndu-l, clar şi distinct, conturul fiind în acelaşi timp şi traseu posibil al decupării obiectului. În vreme ce, în stilul plastic, linia nu conturează numai, delimitînd hotarul între obiect şi mediul fizic în care apare el — două densităţi materiale diferite adică —, ci, intrînd cu prelungiri înlăuntrul conturului linear, desparte chiar interstiţierile anatomice ale construcţiei obiectului, detaliile lui, delimitînd sectoare în aceeaşi densitate materială şi sugerînd reliefuri. Şi în stilul plastic şi în cel linear, linia este impersonală, rigidă, egală ca grosime, invariabilă ca duct, intelectuală. Ea e instrumentul de constituire geometrică, inginerească, a universului fizic: în plan sau în spaţiu, decupat (teşit) sau reliefat (*saillant*), în orice caz, individualizat în obiecte cu bariere precise între ele. Intelectualismul acestor două stiluri, mai ales al celui linear (în cel plastic intrînd o mare doză de senzualism

tactil), este net, tranşant. Discontinuitatea lumii — pecetluită.

Stilul pictural însă, se slujeşte de o linie întreruptă, repetîndu-se, revenind asupră-şi necontenit, inegală ca grosime, caldă, vibrantă de emoţia inclusă, variată ca duct. Ea nu mai e un canal cu malurile paralele, geometrice, uniform depărtate, tăiate precis, ci un fluviu viu, inegal ca viteză, cu un curs capricios, care se revarsă, se înnămoleşte în bălţi de umbră produse de îngroşarea ei peste măsură, se bifurcă şi se uneşte la loc, se întrerupe chiar. Conturile ei întrerupte lasă să se întrepătrundă mediile fizice, între care linia picturală nu mai stă ca o barieră delimitativă, ci ca o zare jucăuşă, schimbătoare, ondulînd în arşiţa văzduhului încins de soarele verii. Printre fragmentele ei în intervale ea lasă să străbată fulgerele materiei, unificînd mediile fizice, postulînd în felul acesta continuitatea funciară, electrică, a universului.

Stilul linear nu se serveşte — în altă ordine, complementară, de idei — numai de linie. După cum stilul pictural nu se serveşte, cum am văzut, numai de culoare. Există astfel o umbră lineară, o culoare lineară şi o masă lineară, alături de linia lineară, după cum există alături de linia plastică, o umbră, o masă şi o culoare plastică, şi o a treia grupă, picturală, a acestor elemente. Modalităţile lor se pot intui. Definirea fiecăreia ar costa prea mult spaţiu.

Denunţarea artei intelectuale a unor quattrocentişti ca Piero della Francesca sau Paolo Uccello, drept artă de stil linear, artei unui Michelangelo sau Polaiuollo, artă de stil plastic, şi a artei lui Leonardo, artă de stil pictural, e de ajuns ca să se clarifice, intuitiv, fiecare categorie amintită mai sus.

Omologîndu-le pe rînd, respectiv cu intelectualismul, senzualitatea şi sensibilitatea, pătrundem şi mai adînc în rosturile lor.

Stilul școlii românești este — pînă la 1900 și în mare măsură după acest an la care rămîn ca factură, mulți din pictorii noștri — un stil net pictural.

Andreescu, Grigorescu și Luchian preferă deopotrivă viziunea distantă, obiectivul plasat, față de obiect, la o depărtare la care analiza minuțioasă să nu mai poată fi posibilă: scormonirea prea adîncă a încheieturilor realității, și a dedesubturilor ei, observația științifică, analitică, le repugnă. Chiar dacă uneori Andreescu dorește analiza, o imediat reactivă discreție înnăscută față de tainele care se refuză cunoașterii, îl face să se retragă. Tipul său de comuniune afectivă întru durere, cu natura (spre deosebire de comuniunea întru bucurie a lui Grigorescu), îi pretinde aceasta. Sobrietatea sa primitivă nu înaintează în realism mai mult decît înaintase în faza „neagră" a picturii sale din epoca franceză, Grigorescu. Luchian nu scrutează niciodată. El doar dacă încearcă să capteze, într-o sinteză de culoare, potrivirea minunată dintre sufletul său și obiect, atît de miraculoasă încît adesea parcă însăși sufletul său a produs obiectul, sau parcă odată cu obiectul, sau din el, i s-a născut sufletul.

(Maritain ar zice: *connaître = naître avec, co-naître.)*

Creierul sensibil care e Luchian, reacționînd cu spontaneitatea unui act reflex, are ca și ochiul care e Grigorescu, preferințe sentimentale. El nu „culege", — după cum se exprima odată un pictor contemporan, decît formele și culorile „preferate" de sentiment. „Natura, scrie el[1], nu mai are drepturi de existență exclusiv. Fenomenele naturale în opera de artă sînt degajate de materie tot mai mult". Este, notează mai departe același critic, efectul unei reacțiuni firești împotriva pozitivismului excesiv ce a umplut lumea de ruine, ce a stins energiile sufletești, ce a pulverizat prin exces de „individualism", societatea omenească odată cu arta.

[1] Francisc Șirato, „Arta nouă" în „Artă și tehnică grafică", nr. 4—5, 1939, p. 111.

Împotriva acestui individualism, scindînd realitatea în existențe izolate, adevărate juxtapuneri de monade, „fără uși și fără ferestre", lipsite de orice comunicabilitate care să dea unitate universului, stilul pictural al școlii românești caută inconștient să restabilească, pe cale sentimentală, armonia universală a lumii externe contopindu-i elementele înlăuntrul aceleiași învăluitoare duioșii luminos exprimate (Grigorescu), sau sub apăsarea unei mistuitoare tristeți turnînd ponderi de plumb în atmosfera amară (Andreescu), sau în sfîrșit, prin explozia reflexă a unei frenetice bucurii de viață, pulsînd incandescent în culoare (Luchian).

Lumină, atmosferă, culoare! Nicăieri „formă"! Nicăieri „pondere", „volum", „materie". Stilul plastic nu se potrivește probabil, din ce vedem pînă acum, viziunii românești de viață. Nici stilul linear, pe cît reiese. „Proporția", „măsurabilitatea", „perspectiva" sînt, pentru școala românească, deziderate care se realizează spontan, instinctiv, fără planimetrii, volumetrii și tratate de perspectivă spațiometrică. Românul nu e inginer, el e poet. Nu construiește, intelectual, ci contemplă, sentimental. Afectivitatea, sensibilitatea la valorile emoționale, iată încă o constantă a școlii românești.

Dogmatismul senzualist al lui Grigonescu era pigmentat sentimental cu „preferințe" și căptușit de un sentiment idealizat de fraternitate cosmică.

Scepticismul lui Andreescu față de cunoașterea prin simțuri și înverșunarea lui cognitivă, are o bază sentimentală: groaza „urîtului" metafizic (*spleen, angoisse, Angst,* neant, la-

olaltă, cu ceva în plus), presimțirea terifiantă a nimicului, marelui, (cum ar zice Blaga!). În fond aceste trei constante sînt reductibile. Nevoia de sinteză se rezolvă în sinteza picturală, iar picturalitatea înseamnă sentiment, putere afectivă de unificare a datelor unei polarități, printr-un Eros care șterge hotarele individuale.

Dacă le păstrăm totuși, enumerativ, ca o serie de trei, distinct, este pentru a putea opune tendinței sintetice românești, tendințele de analiză ale altor neamuri, picturalității stilului românesc, stilul plastic-senzual sau linear-cerebral al altora, și în fine, sentimentului, din care izvorăște orice creație, la români, izvoarele cerebrale sau solicitările voluntare ale altor stiluri.

Nevoia de sinteză se resimte, desigur, și în arta altor popoare, dar nu se rezolvă la toate pictural, și picturalitate au și stilurile altor școli, dar nu purceasă din necesități de unificare sentimentală a datelor variate ale existenței.

E destul să ne gîndim la picturalul realizat de arta lui Altdorfer, pentru a ne convinge de necesitatea distincției.

Sinteză de tip pictural, necesitată de nostalgia continuității cosmice, par să realizeze exclusiv românii.

Compatibilitatea cu structura folclorică a artei culte românești se poate urmări și în alte domenii: literatură, teatru, dans, muzică. Este ceea ce ne propunem pentru o serie de alte studii, în care conformitatea cu structura profundă a artei populare să se dovedească dincolo de intențiile strict imitative, sămănătoriste[1].

---

[1] Studiul acesta, reprodus în forma în care a fost publicat prima dată, reprezintă prima închegare a unor idei ce urmează a se dezvolta într-o „Istorie a picturii românești", aflată în lucru.

UN EROISM AL RESEMNĂRII?

(Problema tragicului modern)

„Nu propun nici un remediu", spunea de mult, prin 1900, într-o conferință, André Gide. „Constat numai că tragedia moare, din pricina secetei de caractere".

Fără îndoială, afirmațiile lui Gide erau ale unui estetician, și pentru conștiința sa închinată frumosului seceta caracterelor nu era atît în ea însăși un flagel, cît pentru că prilejuia moartea tragediei, acest gen al literaturii dramatice a cărui glorie e cu neputință ca un autor din veacul nostru să n-o jinduiască.

Pricina nivelării acesteia primejdioase a indivizilor, Gide socotește că nu poate fi decît creștinismul modernilor. Un caracter se definește prin raportare la un ideal propriu: ori, nivelarea monotonă introdusă în suflete de creștinism impune raportarea la același ideal.

Individualismul păgîn se caracteriza prin sinceritatea omului față de natura sa: el nu căuta niciodată să fie altceva decît se știa că este. Încredințîndu-se unui zeu, unuia dintre sumedenia cu care nevoile sale interne populase Olympul, individul păgînității antice făcea, prin aceasta, un act de definire: își alegea zeul cel mai conform firii sale, care n-avea să-i ceară, prin urmare, să fie altceva decît el însuși. Existau atîția zei cîte instincte diferite; politeismul permitea atitudinea francă a omului

care se dezgoleşte. Poate din pricina aceasta Antichitatea are cultul nudului: conştiinţa nudităţii fiecăruia faţă de zei şi faţă de semeni era o sinceritate pe care numai politeismul — multiplicitatea idealurilor etice — o putea accepta.

Creştinismul, impunînd un model comun de viaţă oamenilor, avea să se lupte cu naturile lor deosebite. Triumful, e greu de spus că întotdeauna a fost sigur. Forţa de constrîngere cu care s-a învestit comunitatea religioasă încă de la început, a instituit însă o ipocrizie a moravurilor, un mod de a arbora masca pioasă pentru văzul celorlalţi, deasupra tuturor senzualismelor păgîne şi satanismelor individualiste. Creştinismul, manifestîndu-se coercitiv înainte de a fi cîştigat interior sufletele, nu putea duce decît la arborarea măştii în viaţa de toate zilele. Antichitatea aducea masca pe scenă, pentru că în viaţă ea lipsea. Pentru că o instaurează pe obrazul vieţii cotidiene, creştinismul alungă însă masca de pe scenă.

Masca autorului antic contribuia, alături de coturnii săi, şi de rigorile celor trei unităţi, la izolarea personajului de viaţa reală, propunîndu-l exemplu publicului, cu o atît mai mare putere cu cît apărea mai distant. Teatrul creştin este însă operaţia contrarie. El se mîndreşte cu un realism care permite celor adunaţi într-o sală de spectacole să trăiască pe seama protagoniştilor sentimente, pasiuni şi evenimente dramatice, pe care cenzura moravurilor nu li le-ar permite lor înşile.

Aspectul acesta al problemei îl vedea sfîntul Augustin atunci cînd, în numele carităţii creştine, condamna tragedia ca pe un spectacol infamant, ca pe o cruzime inutilă şi intolerabilă, asemenea „corridei" de azi.

Creştinismul nu poate accepta tragedia, pentru că ea înseamnează ciocnire a caracterelor, în trăsăturile lor fundamental diferite; or, idealul creştin al omului nu recunoaşte legitim caracterul, afirmarea structurii personale, derogarea de la modelul comun, libertatea. Dacă există tragedie în culturile creştine, scrie Gide, apoi ea este tragedie prin elementul ne-creştin împotriva căruia luptă cel creştin sau prin fondul păgîn de individualism, mascat adeseori în faldurii pioşi ai rasei şi odăjdiilor creştinismului.

Creştinismul nu se poate împăca, urmează el, cu tragedia, şi pentru motivul că aceasta propune publicului un model de viaţă croit pe altă măsură decît a renunţării creştine. Eroii antici sînt victimele statorniciei lor, faţă de neînduplecarea unei sorţi pe care ei n-o recunosc şi n-o acceptă. Esenţa insurecţiei lor este demiurgică, libertară, antropocentristă. Individualismul păgîn presupune concentrarea în om a unor forţe, în stare să ţină piept forţelor cosmice. Idealul creştin, departe de a fi acţiunea, e dimpotrivă unul contemplativ, umil, îngenunchiat: acela al condiţiei de creatură dependentă de realitatea supremă şi atotputernică, zisă creator. Eroismul produs de eroii teatrului creştin, dacă eroism poate fi numit, este un eroism al resemnării.

Eroul antic suferea din pricina vinovăţiei sale mărețe: aceea de a se fi împotrivit sorţii. Căderea sa era o victorie a nevoii de libertate, care nu se lasă adormită nici chiar cînd evidenţa i se împotriveşte. Vina tragică a creştinului este de a se fi născut om. Ea nu constă într-o acţiune a individului sortit căderii, ci este congenitală acesteia, ţinînd de textura metafizică a determinantelor sale.

E verificat faptul că ori de cîte ori scriitorii creştini, nu numai prin actul de botez creştini, ci prin structură şi mentalitate de viaţă, au încercat genul dramatic al tragediei, discursul adresat publicului a făcut apel la virtuţile sale pasive: răbdare, suferinţă tăcută, încredere în divinitate, ispăşire etc.

Ibsen însuşi îşi pedepseşte eroii activi, într-un mod care exclude gloria ce le-o conferă Antichitatea. Discursul implicit al tragediei

„creştine“ este analog vaetelor ecleziastului biblic, sau laudelor psalmistului, contemplativi amîndoi, — şi nici o analogie nu are cu retorica faptei îndrăzneţe şi hotărîte a omului autonom sau dorit ca atare, pe care tragedia păgînismului o face să răsune în conştiinţe.

Argumentarea lui Gide are un singur defect: este aşa de firesc convingătoare încît, repetînd-o începi să te îndoieşti dacă ai reuşit să-i fii credincios, sau ţi-ai plasat, pe negîndite, propriile-ţi credinţe.

Problema a cîştigat însă un punct: acela că în uniformismul etic al creştinismului, tragedia moare, datorită interzicerii oricărui eroism propriu zis.

Singurul eroism rămas omului, al umilinţii şi resemnării, denota — sociologic vorbind — o foarte puţin probabil trainică stare de spirit.

PICTURA DE ISTORIE ŞI EXPERIENŢA RĂZBOIULUI

S-a spus că nu există experienţă mai decisivă pentru suflet, decît războiul. Neaşteptata răsturnare de valori pe care o prilejuieşte viaţa între extremele coordonatelor la intersecţia cărora se înscrie existenţa normală — fiinţă, nefiinţă —, continua oscilaţie a dinamometrului care marchează tonus-ul vital, alternanţa momentelor de tensiune cu cele de depresiune, toate acestea sînt fapte de conştiinţă care nu pot să nu-şi imprime urmele în elaborările materializate ale acesteia. Dacă un artist a ales, în epoci calme, un drum sau un mod de expresie, verificarea decisivă a adecuării acestei opţiuni este prilejuită de *experienţa războiului,* cu o justeţe infailibilă.

Bineînţeles, dacă războiul a fost trăit. Dacă realitatea lui a fost încercată, cu participarea tuturor celulelor organice, pentru că există şi posibilitatea potrivnică.

Artistul cu osebire trebuie că-şi simte toată făptura altcum ieşită din cutremurarea aceasta, ca unul ce potenţează calităţile de impresionabilitate şi simţire ale restului omenirii. Ce distanţă, într-adevăr, între Goya cel din *Romeria de San Isidro* şi Goya din *Tres de Mayo,* ori din *„Desastres de la guerra“* . . .

E o problemă, dacă de viziunea întunecată ce caracterizează „epoca neagră“ a pictorului curţii spaniole, nu e responsabilă în buna mă-

sură zguduirea datorită războiului trăit, și nu numai ca pictor al curții.

Artiștii noștri n-au avut toți „norocul" unei asemenea *„ordalia del ferro rovente"*, în care soarta să-și dea verdictul asupra talentului lor, sau asupra tipului lor de sensibilitate.

Cei cîțiva care-au trăit experiența integrală a războiului modern nu și-au limpezit încă total viziunea, sau n-au avut timp să-și sedimenteze impresiile. Dintre cei vechi, puțini au participat la o asemenea experiență, și nu totdeauna cu rezultatele pe care le-ar avea ea astăzi, cînd participarea este exclusivă și totală, pentru combatanți ca și pentru cei rămași.

A vorbi despre experiența războiului în plastică de pildă, este cu neputință dacă tipul de creație studiat nu este cel al izolării imanente. Primul dintre procesele constitutive ale operei trebuie să se decidă pentru soluția imixtiunii creatorului în subiect, ceea ce nu e posibil atîta timp cît maestuoasa *„peinture d'histoire"* (cea dintîi în care, la prima impresie, ar trebui să căutăm experiența războiului, dar ultima în care o vom găsi) își impunea perspectiva sa apologetică și alegorică, înlăturînd, în favoarea impresiei de festiv și grandios pe care trebuia s-o provoace, orice posibilitate de emoție autentică, directă și direct mărturisită. Genul „picturii de istorie" este tot atît de fals și de carnavalesc, în emfatica sa prezentare cu toată aparatura și rechizita scenografică de rigoare, ca și Olimpul costumat al aristocrației secolului galant și moleșit, al XVIII-lea francez. Atîta timp cît tabloul nu căta să fie, așa cum fac în majoritate pînzele vestitei *„salle des batailles"* de la Versailles, decît o odă cu floricele retorice, pentru virtuțile generalului ce apare totdeauna în primul plan, încununat de glorie, într-unul din gesturile spectaculoase cu care să rămînă posterității, adevărata experiență a războiului nu e posibilă.

O influență a „picturii de istorie", deși cu o mult mai vădită notă ponderatoare, se face simțită la noi, în secolul XIX. E destul să amintim de unele — destul de naive — compoziții ale lui Lecca, — *Descălecatul țării Moldovei,* de pildă — de pretențioasele figuri împlătoșate ale lui Panaiteanu-Bardasare, de episoadele atît de teatral văzute în pînzele imense ale unui G.D. Mirea, ca să ne dăm seama că morbul grandilocvenței n-a lipsit nicăieri. Mai apoi, pictori ca D. Stoica sau decoratori cum este Costin Petrescu, au practicat un gen cu reminiscențe din „pictura de istorie" a veacurilor trecute franțuzești. Însuși Theodor Aman, atras un moment de succesul ieftin, dar scump remunerat (un tablou înfățișînd *Lupta de la Oltenița între ruși și turci,* dăruit sultanului, după sfatul consulului francez, contra unei sume de 20.000 franci), se dovedește un foarte îndemînatic plăsmuitor de imagini standard, după rețetele pompierismului celui mai autentic. Curînd își dă însă seama de naivitatea unei picturi de atelier pe o temă care solicită participare efectivă, și se îmbarcă pe un vapor care avea să-l ducă în 1855, în fața Sevastopolului asediat de armatele lui Napoleon al III-lea. Minunatele schițe executate acolo și cele pentru luptele din jurul cetății Alma, sînt încununate de succes, neîntrecut decît de vîlva stîrnită la Salonul din 1857, de la Paris, de pînza sa reprezentînd *Zuavii în fața Sevastopolului.*

Pictorul părăsise perspectiva falsă a apologetului de atelier, pentru a se amesteca printre soldați, văzînd războiul cu o linie vizuală identică traiectoriei glonțului. Autenticitatea se simte, și se simte și emoția primejdiei căreia i se expune. Ceva mai tîrziu, în 1877, o experiență asemănătoare avea să încerce Grigorescu, ale cărui compoziții închipuite cu mînă inabilă, de zugrav, prin 1854, nu puteau fi cu mult mai mult decît este

 Mihai Viteazul la Călugăreni (pînza care a atras

atenția lui Beizadea Mitică Ghica, pe atunci agă în armata lui Vodă Știrbei, și a domnului însuși, ce și-a răsplătit cu 100 de galbeni, supusul atît de tînăr și de meșter). După naivitatea unor plăsmuiri plastice datorate rețetelor din atelierele vreunui meșter ca Pantelică sau Lefteriu, de la care Grigorescu învață arta zugrăvelii, trecerea prin școala Parisului a fost în stare să-i dea o tehnică, dar nu și un conținut (pe acesta din urmă Grigorescu l-a găsit la Barbizon, alături de Millet, Troyon, Daubigny, Courbet, Corot, Diaz, Th. Rousseau etc.). Pădurea din Fontainebleau l-a ajutat să se clarifice. Dar de abia războiul i-a prilejuit adîncirea în sine. Omul acesta blînd, iubitor de calmul depărtărilor abia întrezărite prin pulberea unei lumini care scaldă dulce formele și alintă cald mîna cu penelul, omul care mîngîia, numindu-i „flăcăiașii tatei", mestecenii tineri, pictorul ciobănașilor și al carelor patriarhale cu boi, (— boii lui Grigorescu, blajini și resemnați, cu toată obida soartei lor în privirile aburite!), Grigorescu, suferă marșurile lungi, frigul, primejdiile, laolaltă cu oștenii.

Carnetele de schițe ale campaniei pentru independență, la care Grigorescu luase parte invitat împreună cu Szathmary și Sava Henția de la care s-au păstrat unele schițe mai prețioase decît picturile și litografiile executate în atelier, sînt în bună parte accesibile. Ele ne arată un Grigorescu plin de vîltoarea timpurilor excepționale prin care trece, înfrigurat de înverșunarea omului împotriva semenului său, surprinzînd mai curînd decît atitudini eroice, demascarea fondului de brutalitate sîngeroasă ascunsă sub zîmbetul aceluiași ciobănaș care îi însenina în timp de pace, pînzele.

Cadavrul, nu cel convențional întins pe masa de disecție, pentru o rembrandtiană lecție de anatomie, ci trupul năprasnic ajuns de ceasul din urmă, chinuit, sgîrcit oribil, îl atrage pe acest pictor care-și aduce aminte că încercase la Luvru să copieze pe Géricault. Convoaiele de prizonieri ale lui Grigorescu, mase de componență indistinct animală, mergînd prin zloată, chervane cu proviant împotmolite, explozii învăluind coloanele în mers, toată aglomerația anonimă a furnicarului omenesc, este redată de Grigorescu direct, fără grija compoziției, fără dorul de a grupa, ordona, echilibra, distribui grafic ponderi, densități și volume, linii și spații. Cîte o notație fugară a unei atitudini, unele schițe ca aceea a dorobanțului ce atacă, arată spontaneitatea pasionată cu care acest atît de simțitor artist știa să se exprime. Esențialul fiecărui gest, fiecărei atitudini, atît de inefabil surprins în schiță, este cu greu reconstituit în compozițiile ulterioare, ca acel *Smârdan* comandat de Primăria Municipiului, de o factură atît de perfect obiectivă, atît de rece.

Experiența războiului este, la Grigorescu, deosebită de experiența militară. *Sentinela* este produsul unui sentiment legat de cea din urmă; *Capetele de prizonieri turci*, cu toate că simple portrete în fond, țin de prima, printr-un întreg hallo emoțional în care se învăluie.

Grigorescu a pictat războiul cinstit, așa cum l-a trăit; cu cutremurarea omului pașnic. Schițele sale sînt mai curînd o pledoarie pentru pace, decît o glorificare a luptei. Episodic, imanentist și parțial văzut, războiul lui Grigorescu este războiul soldatului, al combatantului, nu al strategului sau al spectatorului cu ocheanul. Și este glorificarea efortului anonim, al acelora cărora retorismele nu le folosesc. Este războiul eficienței, nu al aparențelor.

Așadar, nu pictură de istorie, tipizare a unor situații fictive și convenționale, ci pictură realistă, a războiului trăit, ca a oricărui alt aspect al vieții autentice, cu sentimentul adecuării emoției.

FALS TRATAT DE COREGRAFIE

Dintre toate artele, dansul singur n-a pus niciodată problema originii sale: în sînge, în inima făpturii vii, dansul e ritm, pulsație, viață, muncă și plăcere, repaus și moarte.

Echilibrul planetelor și mersul mașinilor, spunea odată un apologet al dansului, tot dans este. Dar dans e mai cu seamă desperarea. Învălmășeala omenirii rămasă uneori fără cîrmă, spre prăpastie.

Hieroglife trasate în aer și scrijelite uneori în pietre, urmele dansului ni-l mărturisesc peste tot și în toate timpurile. Shiva, domnul lumii și al dansului, e cel dintîi patron pe care-l putem găsi. Pe frontonul templului khmer din Angkor-Thom, nouă *apsaras* cerești dansează, șerpuit, închipuind mlaștini cu lotuși, oaze cu palmieri și jungle cu șuer de șerpi. După Luchian din Samosate, antica fabulă a lui Proteu, care știa să se transforme și să se asimileze elementelor, animalelor și plantelor, simbolizează dansul. „Teoriile" sculptate pe sarcofagiile egiptene din Necropola Thebei ori de la Ankmahoron sau Sakarah înfățișează lungi procesiuni funerare în care dansatoare asemenea ghawasiilor moderne înaintează în lovituri rare ca de gong solemn.

În jurul vițelului de aur ebreii au jucat și ei, spune Biblia, iar David mulțumește Dom-

nului pentru faptul de a-i fi schimbat inima în „cor de dans". Sofar-ul, cor biblic, la origine dans nupțial, pomenește de magnificența iubitei, asemănătoare unui palmier. Paradisul însuși se cheamă Pardès, adică Palmierul, și fiecare coristă a șofaru-lui era un palmier de mlădiere și răcoare subtilă.

Corybanții greci, preoți ai Cybelei, pot fi socotiți ei creatorii jazz-ului; vacarmul scuturilor caută să acopere țipetele lui Zeus, noul născut, în primejdie de a fi înghițit de Cronos, tatăl său.

Emmeliile, gravele și majestoasele dansuri religioase eline, Hyporchimenul himnic sau Chironomia, dansul expresiv al mîinilor, Pyrrhicul războinic și autoflagelantul Thermastris, asemănător scrimei de astăzi, pot dovedi diversele aderențe practice ale dansului la grecii vechi.

Chiar și dansul-sport, Gimnopedia sau Embateriile spartiate executate în metru anapestic, ne pot arăta valoarea biologică a genului acestuia de artă, atunci cînd se neglijează caracterul său expresiv.

Cortegiul dansurilor dionisiace, Phalagogiile și Phallèphoriile (de la Phallus) și Dithyrambul, orgiastice manifestări ale unei mulțimi oprimate de destinul implacabil în care credea, aduc, după spusele lui Nietzsche, genul tragic în dramaturgie. Sofocle dansează și cîntă o *„statismă"* în fața trofeelor la Salamina, iar Euripide *(„tragikotatos ton poieton")*, cel mai tragic dintre poeți, intercalează dansuri în piesele sale bogate în muzică. Paralel cu izbucnirea cathartică a unei omeniri nefericite sublimate în tragedie, corul comic (Kômoiorgii, festinuri) oferă lumii un gen pe care-l gustă de atunci necontenit: comedia. Țișnită din dans, ea păstrează dansuri grotești și obscene. Kordax-ul e un soi de dans negru în maniera unei „Syncopated orchestra" americane. Bogăția ritmurilor gîlgîitoare aduce excesului de viață ce se cere cheltuit,

o revărsare, căutată pînă astăzi. La rîndul său „extazul“ nu se exprimă numai prin împietrire. Dansurile dervișilor musulmani au găsit mijlocul de a-l reda prin rotiri exasperate, pînă la ameţeală totală, pînă la hipnoză ritmică.

„Triumfurile“ Renașterii nu întrebuinţează mai puţin decît „pompele“ romane, dansul.

Influenţa maurescă aduce în dansurile spaniole ecouri tînguitoare și ardente, nebunii fremătînd, lîncezeli și voluptate. *El Bolero*, întrebuinţînd *„la vuelta del pecho“* (volta pieptului) sau Las Malagueñas pe cele ale coapselor (rinones), *La Jota, las vueltas quebradas*.

În aglomeraţiile unei *Romeria* (bîlci), mulţimea ascultînd *las coplas* (cuplete) și *los estribillos* (refrenele) nu e mai puţin răpită decît publicul înmănușat al sălii de concert cînd se execută cunoscutul „Bolero“ al lui Ravel. *Allegrias, Seguidillas, Fandangos*, și cîte alte forme ale aceleiași frenezii iberice dornice de tauromachii, oferă Spania.

După „sărbătorile nebunilor“ din Evul Mediu, oglindă a aspiraţiei eterne spre egalitate în care servitorii luau locul stăpînilor pentru o zi, desperarea acestei întunecate epoci produce sărbătorile Inocenţilor, Măgarilor, Diaconilor, sub-Diaconilor etc. Noi bachanale se instaurează înlăuntrul creștinităţii. Măști monstruoase trec prin străzile înnebunite. Furoarea și devoţiunea îndeamnă la autoflagelare și omor. Apar dansurile macabre curînd: suflete răvășite de războaie și ciumă, în sec. XI—XIII, încep să întrezărească în aceste Totentanz *egalitatea tuturora* în faţa destinului comun.

„Du pied gauche je marquais la mesure et je croyais avoir l'autre dans un cercueil“[1], scrie Balzac, gîndindu-se la aceste dansuri ale morţilor vii. La adăpost de griji materiale, dar tot sub teroarea unui vid interior, care ameninţă din ce în ce, curînd se dezvoltă dansul

[1] În limba franceză: „Băteam tactul cu piciorul stîng și mă simţeam cu celălalt în groapă“.

curtizan: Ecaterina de Medicis inventă pașii de balet. Elisabeth a Angliei dansează în fiecare dimineaţă după muzică la fel ca gospodinele de azi după radio.

Gaillardes, Moresques, Courantes, Gigues, Tourdions se numesc dansurile pe care desperarea mulţimii le adoptă curînd.

Pe coperata unui volum de explicare a dansurilor, în 1589, se poate citi sentinţa aceasta a eclesiastului: *Tempus plangendi et tempus saltandi*[1]. Pretutindeni goana după divertismentele coregrafice naște din starea deplorabilă a umanităţii.

Trecem peste dansul de balet născut la curţile suveranilor care cumulau odată cu bogăţiile, plictisuri vaste, pentru ei și apropiaţii lor curtezani. Baletul comic, marele balet, burlesca, cel pentru *coupe-teste, les Embabouinés*, sînt distracţii rafinate scornite de geniul inventiv al plictiselii. Ţintind curînd către dansul pentru ochi mai mult decît pentru suflet, considerîndu-i efectul numai în abilităţile acţiunii picioarelor, fără intervenţia capului, baletul denaturează dansul-artă. Specie de mașină mai mult sau mai puţin complicată, surprinzînd doar prin simultaneitate și promptitudine, baletul e de executat, și nu de exprimat. Critica acerbă a celebrului coregraf Jean Georges Noverre, în sec. XVIII, coincide cu critica adusă de teoreticienii Revoluţiei franceze, monarhiei și aristocraţiei.

Sub Teroare, dansul joacă roluri mari; în ajunul și în zilele de execuţii (adică mai în fiecare zi) se dansa în pieţele publice de către și pentru popor, pe spezele guvernului.

Elementul macabru începe să reapară în arta teatrală. Expresii ale grosolanei voluptăţi resimţite de oameni în mijlocul catastrofelor sînt dansul și muzica. Odată încetate primejdiile, oamenii încearcă să uite. La asta ser-

[1] În limba latină: „Vremea plîngerii și vremea jocului“.

vesc tot muzica și dansul. Dancingurile sînt, după epoca Teroarei, la modă. Favorurile doamnelor se îndreaptă mai cu deosebire către cei ce pot număra în familia lor mai mulți ghilotinați. Supraviețuitorii sînt fericiți să poată dansa ritmurile cărnii.

Baletul, refăcut și renăscut prin suflul de romantism invadat în arta coregrafică, cîștigă scenele lumii. Publicul aplaudă cîte o Fanny Eissler, o Maria Taglioni, o Anna Pavlova. Secolul XIX, pacific, pozitivist și tern, monotonizează curînd spectacolele, multiplicînd nimfele în baleturi: lipsește desperarea! . . .

Abia trecut războiul mondial (primul), omenirea se aruncă în dans: *Fox-trot, one-step, two-steps, Shimmy, slowfox.*

Sincope, sacadări, preciziuni ritmice de mașini cu aburi și pistoane, cîștigă publicul. Nebunia imediat următoare războiului cedează calmului nostalgic venit odată cu saxofonul: timbru de regret, de spleen cu intonații sobre și grave. Desperarea calmă, amărăciunea demnă a saxofonului cuprinde ecuatorial și meridian globul.

Cine s-a învățat să descifreze de-a lungul istoriei fețele proteiforme ale acestui magician prevestitor care e dansul nu se mai înșeală cînd, în mijlocul senzațiilor exotice, rare, luxoase, și scump plătite, descoperă gustul amărui ca de sîmbure în *„cherry brandy“* al catastrofei.

Pentru că, în fond, fiecare abandonare a simțurilor într-un dans lîncezind de voluptate sau plesnind de delir vital deslănțuit este, în împrejurările în care se însămînțează, crește și moare omul, un *Totentanz,* un dans macabru.

Fără emfază, sub o formă elegantă ori glumeață, un fragment de muzică traduce sufletul condensat al timpului nostru. Războaie și revoluții se întrezăresc într-un refren.

Există simptom mai cert al desperării decît exacerbarea unui erotism pecetluind *petrecerile unei întregi omeniri* uniformizate în gusturi, de apropierea acelorași primejdii? Nu prezicătoarele diplomate, ci „șlagărele“ (aceste surogate pentru marele uz, substituindu-se muzicii, dansului și literaturii laolaltă dacă nu și limbajului chiar) ne pot înfățișa viitorul, *à rebours.* Și ele spun toate: DESPERARE.

DESPRE ARTA MODERNĂ

Unde sfîrșește arta tradiționalistă și unde începe cea modernă e greu de spus, dacă se ia drept criteriu de clasificare criteriul tehnic (cu toate că pentru majoritatea celor ce încriminează arta modernă, faptul de a se sluji de o tehnică neobișnuită e mai de condamnat decît orice). Greu, pentru că din punctul de vedere pur estetic — formal adică, al expresiei artistice, deci al tehnicii — nici o inovație nu e pe de-antregul inovație.

Dacă ne gîndim că divizionismul cromatic la care se dedau excesiv impresioniștii francezi — un Sisley, un Pissarro, de pildă — a fost preconizat și uzitat chiar de cumintele pictor al platelor scene domestice, bătrînul Chardin, încă din sec. XVIII, fără ca asta să-l supună oprobiului public cîtuși de puțin — sau dacă încercăm să apropiem vestita „tehnică abreviată" a tușei pensulei lui Velázquez, de maniera socotită pe timpul său „revoluționară", a lui Daumier (pictorul, nu desenatorul), — dacă iarăși evocăm personajele „trapus" și monstruos diforme crescute în vrejurile florei gotice medievale, pentru a le compara mental cu figurile expresionistului Barlach, — dacă în fine izbutim a găsi noi înșine, singuri, atîtea și atîtea alte exmple în spiritul acestora, care să ne arate similitudini ciudate,

anticipări inexplicabile, moduri stilistice aflate cu veacuri înainte de a deveni „moderne", nu ni se mai poate părea neîntemeiată afirmația că nici o inovație tehnică nu e de tot inovație. Cazul curios al unui tablou de Franz von Defregger considerat mult timp de specialiști drept un Botticelli autentic, e cea mai bună ilustrare a afirmației că „maniera" nu e concludentă pentru localizările în timp ale operelor de artă. Cu atît mai puțin, pentru diviziuni tipologice. Arta nu e modernă prin întrebuințarea unei tehnici moderne. Nimic mai tradiționalist în spirit decît cubismul lui Marcel Grommaire, ca să vorbim de un artist strict contemporan. Nu faptul de a adopta schematismul expresionist sau stilizarea geometrică a cubiștilor, ca mod de expresie a unor stări de conștiință, face din operele de artă opere reprezentative pentru omul modern, ci spiritul care își cere expresia în ele le conferă calitatea aceasta, stările de suflet în sine.

Distingeam, în altă parte, cîndva, între intenția figurativă a picturii, aceea de a surprinde adică și de a reprezenta plastic, aspecte cît mai exacte din natură, forme, atitudini etc. și intenția semnificatoare a acestei arte: aceea de a transmite un conținut sufletesc.

Problemele cromatice, problemele desenului, problemele tehnice într-un cuvînt, acelea adică a căror soluție trebuie să ofere posibilitatea de a figura, de a reprezenta, de a reda, de a clădi cît mai bine obiectul, sînt pentru pictură același lucru cu problema metodei în filosofie: căutări ale unui mijloc. Mijloacele de care se servește artistul, instrumentele lui, nu sînt semnificative pentru dînsul, deși nimeni nu poate contesta că ele ocupă, ca orice muncă în vederea alcătuirii unui limbaj personal de transmisie, o parte importantă din activitatea artistului.

Să nu ne rătăcim însă în considerații generale. Un limbaj, da! Însă nu limbajul, ci sem-

nificația lui leagă un artist de epocă. Nu e oare François Villon mai modern cu tot arhaismul limbajului său, decît oricare dintre Lamartin-ii Romantismului, sau chiar decît Samain-ii Simbolismului, oricît de rafinată le-ar fi expresia? Spiritul lui Villon e modern. Prin aceasta se apropie de sensibilitatea modernilor față de moarte, de atitudinea lor de tragică duplicitate; prin ironia autoflagelantă a alternării seriozității cu gluma, a gravității cu șfichiul satirei. Villon e mai aproape spiritual de Baudelaire cu toate că-i despart cinci veacuri, decît de un Charles d'Orléans, contemporanul său. Însă problema afinităților elective e cu mult mai complexă... Pe scurt, există un anumit spirit modern, care face ca o operă de artă, indiferent de timp și de tehnică, să fie modernă.

Cineva definea spiritul modern ca pe o îndelungă, obstinată încercare de a se obișnui cu realitatea răului, cu caracterul lui de normalitate. A considera firesc că există rău, cu toate că binele e valoarea dorită din toți rărunchii ființei sale morale, e caracteristica omului modern. Înșelat, atîtea veacuri în șir, cu mărul ispititor al unor voluptăți viermănoase, legănat secole la rînd cu gîndul că „Dumnezeu nu poate permite răul, pentru că astfel ar permite neantul" sau că „răul e un accident, o neatenție a providenței", sau în fine că „răul e contrapondere a binelui care-l face pe acesta din urmă mai prețuit", omul, — Omul izgonit cîndva din Paradis de neînduplecarea celui ce, atotștiutor fiind, i-a sădit putința de a greși numai pentru că altfel și-ar fi creat un concurent (cam asta ar fi rezumatul teodiceei medievale occamiene, de pildă), OMUL, în fine, Insul singur (și pe veci) a avut pînă în cele din urmă puterea să se privească fără să se mintă, să-și vorbească fără să se înșele. Realitatea răului, prezența lui în lume era de mult observată. Considerată însă ca secundară, provizorie și neesențială, pre-

zența răului în univers era suportabilă. Anestezicul unei credințe în efemeritatea lui, îl făcea așa.

Odată sfîrșită iluzia, prezența răului devine obsesie pentru om. Ceea ce înseamnă pentru existența individului experiența răului, nu se poate simți pregnant decît generalizat.

Din adîncuri de Ev Mediu începînd, (și dăm acest nume numai oamenilor deplini capabili adică la luciditate, sensibili și activi: sensul e kierkegaardian de altfel), înșii fac să se recunoască, în toate manifestările lor, gîndul sufocant al realității răului. Reacțiunea păgînă din Renaștere nu e altceva decît o încercare de a uita că răul există, ancorînd în efemerul voluptăților trupești, în plenitudinea vitalității amenințate de viziunea destructivă a răului (moarte, mizerie, boală, bătrînețe, singurătate) ... Barocul, bagatelizînd sensurile grave ale existenței și mascînd sub aparențe teatrale, substraturile umile, e tentativa paroxistă de a ascunde, prin înflorituri formale și gesturi de suprafață, conștiința căderii omului. De pe atunci desperarea predestinării propovăduite de Reformă amintea perpetuu insului, osînda sa. Sîngeroasa represiune contra hughenoților în noaptea sf. Bartolomeu e în fond supremul efort de a înlătura cobitoarea obsesie a acestei doctrine ce introna peste tot viziunea fatalității răului. Carnea are crude mijloace să se apere, atunci cînd luciditatea distrugătoare de conforturi sufletești o amenință! Romantismul — mișcare prin excelență nordică, protestantă — sub toate formele sale, nu e decît un produs al conștiinței Păcatului, Injustiției, Răului. Și din Romantism, oricît s-ar părea, încă n-am ieșit de tot. Moștenirea lui e prea vastă ca s-o putem îngropa cu una cu două. Problema „urîtului" în artă nu e decît corespondentul, pe plan estetic, al problemei morale.

Dar cîte nu se pot spune aici! Cîte funcții ale „urîtului" nu se pot distinge! Urîtul na-

turalist — alt nume al adevărului brut, necontrafăcut, neprelucrat artistic, neartificializat adică — ce deosebit e de urîtul clasicismului echivalent cu neechilibratul, informul, dezorganizatul. Sau de urîtul simbolist: retoricul. Că problema nu e una de expresie se poate vedea din exemplul lui Baudelaire: parnasianul concepției tehnice poate cînta totuși urîtul decrepitudinii morale ca temă a perfectelor sale cadențe! E o problemă de intuiție, desigur. Și în măsura în care un artist mărturisește, prin orice tehnică, viziunea non-valorii, a valorii corupte, a eșecului fie el moral, estetic sau logic, artistul respectiv e un artist modern. Intenția adîncă, intenția semnificativă a artei trebuie luată în considerație, așadar, și ea e singurul criteriu de clasificare. Tipologic desigur, nu istoric. Iată însă că problema prezintă un aspect și mai interesant pe măsură ce materialul cercetat devine mai din lumea actuală: deformările expresiei, toate „*torche-cul*“-urile artei moderne, „ism“-ele care au făcut furori în secolul nostru și care cad azi în desuetudine, sub presiunea eticii umaniste, au din perspectiva această etică, un sens mai profund decît acela pe care tind să li-l dea cei ce nu văd în ele decît capricii gratuite ale rafinamentului blazaților și snobismului sec. Ele reprezintă pentru noi adaptarea tehnicii, expresiei adică, la funcțiunea nouă a artei, de a familiariza pe îns cu prezența non-valorii; de a-l face adică să creadă în caracterul necesar al existenței răului, în imposibilitatea de a imagina o lume dispensată de timbrul lui specific. În fatalitatea poziției lui, în fireasca lui tendință de a îmbiba toată suprafața lumii spirituale și fizice. Muzica lui Paul Dukas, Strawinski, Honegger, așa se interpretează. Așa își află rost pictura lui Picasso, Braque, Dufresne, Chirico, Marc Chagall etc. Așa literatura lui D.H. Lawrence, așa întreaga mișcare futuristă („*facciamo*

corragiosamente il brutto nella letteratura“[1]), așa, parțial, suprarealismul și dadaismul. Într-un cuvînt, tot ce nu-și poate afla la temelie concepția organică a unui om-demirug, caracteristica vremurilor visate pe care le pregătește epoca actuală.

[1] În limba italiană: „Să introducem cu curaj urîtul în literatură“.

ARTA PRIMITIVĂ ȘI ARTA MODERNĂ

Problema similitudinilor de structură dintre arta primitivă și cea modernă se pune în ultimul timp cu un accent aproape programatic. Înverșunarea de a obține, înlăuntrul unei opere contemporane, același potențial de semnificații criptice, de implicații ale sensurilor spiritului, naște probabil din abuzul unui anumit „realism“, profesat de artiștii unei civilizații standardizate și falsificate prin intervenția procedeelor mecanice în execuția operelor de artă. Intrată în atelierele desenatorilor ca un nou mod de a obține efecte originale, litografia s-a convertit cu timpul la rostul pur social de a multiplica o schiță și de a se substitui, mecanic, mîinii creatoare, în execuția materială a exemplarelor repetate.

Dintr-un simplu mod de executare a cópiilor, litografia a fost ridicată la rangul de condiție a creației. Așa cum există astăzi profesioniști ai desenului, care nu lucrează decît pentru zinc, ale căror opere deci n-au valoare decît după convertirea lor la stadiul de element în complexul mecanic al reproducerii pentru tipar, au existat întotdeauna artiști care să confunde mijlocul tehnic cu însuși scopul artei. Mediul social industrializat, impunînd cromolitografia drept ideal de artă, artiștii erau firesc îndrumați să socotească idealul

mimetic, figurativ, al unora dintre operele văzute, drept singura modalitate posibilă a artei. Uitînd, normal, caracterul de limbaj al picturii sau sculpturii, — modalități de organizare a expresiei unor conținuturi umane — tehnicismul curentelor artistice din vremea din urmă ajunsese uneori la nivelul unei simple abilități manuale.

Manufactură, ca oricare alta, pictura însemna, pentru profesionistul ei, o seamă de *trouvaille*-uri tehnice, dindărătul cărora dispăruse omul.

Expedientele ingenioase cu care pictorii înțelegeau să-și mascheze lipsa de conținut interior, nu puteau decît fermeca. Ele n-aveau caracter convingător. Feeriile ieftine de culoare, combinațiile drăguțe de tonuri în stare să dezmierde plăcut retina, erau efectele unei arte mai curînd de modistă, decît de pictură propriu-zisă. Punînd alături de amatori obscuri, pictori de duminică, sforțîndu-se a-și găsi un divertisment agreabil în pictură, ca într-o partidă de table sau o șuetă, pe snobii în goană continuă după originalitate, pictorul de vocație n-a avut nici în cazul unuia, nici al celuilalt, intuiția rosturilor artei. Faptul de a fi recurs la folclor sau arheologie, sau la studiul formelor patologice ori infantile de artă, pentru a descoperi intenția inițială, procesul fundamental care stă la baza nevoii de expresie artistică, faptul de a fi făcut incursiuni în etnologie pentru asta, dovedesc cît se depărtase arta de principiul ei, cît de deformate social erau rosturile ei omenești.

Ideea de a urmări în arta populațiilor primitive, fie ele actuale sau aparținînd preistoriei, jocul excepțional al facultăților sufletești, dozarea echilibrată a voinței de expresie cu afectele de exprimat și cu înțelegerea originală a lumii și vieții, prezenta asperități firești, iar dificultățile nu încetau să apară atunci cînd era vorba de o eventuală imitare

a îndemnurilor cuprinse în operele primitivilor.

Întrebarea dacă sculptorul negru sau încrustatorul primitiv realizează într-adevăr valori estetice, dacă există adică o adevărată frumusețe, în cazul în care autorul nu și-a pus problema frumosului, neîncercînd deci nici o soluție a ei, a fost curînd depășită. Dacă sculptorul negru a fost sau nu conștient de problemele pe care le impune creația estetică — și nu e exclus să fi fost, adesea, conștient — este o problemă care nu mai interesează, de vreme ce totul se petrece ca și cum el și le-ar fi pus.

Există în opera de artă a primitivului o intenție de expresie, mulată după cerințele sale funciare de viață și de lume.

Arta sa nu e mai puțin decît în cazul artei culte, o problemă de organizare a datelor conștiinței în sinteze noi, și nici mai puțin un mod original de a forja în globaluri neașteptate, datele disociate ale materiei. Problema era ca pictorul civilizat să priceapă că nu arta primitivă, în forma ei, trebuie imitată (idolii sculptați de Gauguin), ci spiritul în care se desfășoară procesul de concretizare a voinței artistice. Există în arta popoarelor naturii o tendință de exprimare a spiritului, cu toate implicațiile logicii subiective, proprii unei conștiințe populate de forțe magice, spectre, fantome și puteri iraționale. Această conștiință se știe superioară naturii, și nu pregetă să-și impună regulile proprii, oridecîteori se vede silită să recurgă la serviciile ei. Naturalismul popoarelor primitive nu este, cum am văzut, de natură imitativă. El se impune doar ca punct de plecare, pentru o interpretare în care pe primul plan este OMUL, individul creator. Expresie a mediului social, sau nu, omul este ținta și condiția artei primitive. Măștile cu puteri vrăjitorești, fetișurile, idolii și armele, corturile și straele pictate, împletiturile și țesăturile cu anumite motive simbolice, toate

acestea sînt semne pentru înțelegerea unor conținuturi spirituale. Dacă realizările lor pot fi judecate din punctul de vedere al purei frumuseți, neaderente, a estetismului modern, și dacă ele rezistă, cu atît mai bine. Lecția lor, prilejuită tocmai de realizarea unui sens estetic care nu se dă drept singură țintă a operei, este salutară.

Spiritul, același oriunde și oricînd, are aceleași rosturi totdeauna. Manifestările sale moderne n-au de ce să se întoarcă la grosolănia inadecuării mijloacelor și ustensilelor, din arta primitivă. Dar proba de adevăr omenesc pe care aceasta i-o furniza, n-a putut, cum cronicarii epocii noastre au avut prilejul s-o recunoască, trece nesocotită.

Între arta primitivă și cea modernă nu există decît asemănarea — esențială însă — a raportării continui la realitatea spiritului uman.

CEVA DESPRE „REALISM"

Un timp lauda cea mai puternică pe care un artist putea s-o rîvnească era recunoașterea realismului său. Faptul de a lua drept model realitatea era supremul argument pentru valorificarea unui autor. Amintire a unui ideal mimetic, strict imitativ, impus artei de teoreticienii antichității, dogma realismului pornea dintr-o ierarhie implicită a regnurilor existențiale: ontologic, arta, produs al unui artifex, era socotită o realitate de mîna a doua, locul întîi urmînd să-l ocupe, după cum gînditorul era de structură inginerească ori de structură poetică, sau natura, sau gîndirea.

A „urma natura" însemna deci a asculta de autoritatea autarhică a unei exclusive și geloase forțe organizatoare a senzațiilor. Și mai însemna conformare la tendințele de cunoaștere obiectivă, adecuată și totală, ale spiritului vremii. Vremii vechi și epocilor care-o acceptă drept ideal de viață. Toate perioadele raționaliste ale istoriei, acelea care-și fixau drept teren de explorare realitatea și drept mijloc rațiunea, acreditînd capacitatea acesteia din urmă de a surprinde pe cea dintîi, toate produc și solicită producția unei arte care să redea rațional realitatea.

În tipologia stilurilor, stilul „realist" se conexează cu tipul psihologic al extravertitului,

al celui înclinat să acorde credit numai lumii exterioare, din care se simte făcînd parte cu totul și ale cărei legi le socotește în stare să-l determine în acțiunile sale. Nevoia de obiectivitate, de autoplasare într-un punct exterior sieși, din perspectiva căruia să se considere și pe sine cu aceeași lipsă de angajare cu care ar considera oricare obiect al lumii externe, duce neapărat la o încercare de a reda o natură obiectivă, expusă în exterioritatea ei, în lipsa ei de conexiune cu omul. O artă realistă este și aceasta, bineînțeles, dar nu este singura artă realistă posibilă. Natura poate fi înțeleasă în două feluri: drept o existență determinată, bine închegată și definitivă, gata-făcută, cu alte cuvinte (Cf. natura-naturata a lui Spinoza), sau ca o realitate care se face, o succesiune de procese interdependente, o serie nesfîrșită de inter-acțiuni ale elementelor ei (natura naturans). Felul acesta de a înțelege natura ca pe o realitate în devenire, a cărei esență numai se poate — teoretic vorbind — surprinde, dar a cărei existență reală, fluentă, proteiformă, ne scapă momentan, este, firește, viziunea heraclitică a lumii, repudiată de idealul echilibrului clasic, dar adoptată cu entuziasm de moderni, din motive lesne de înțeles: sensibilitatea înlocuind rațiunea, subiectivitatea impunîndu-se ca o urmare a individualismului Renașterii și a dialecticii soteriologiei Reformei. Obscurul Heracleitos devenea modern și gîndirea puținelor fragmente rămase din opera lui își începea cariera, încununată în secolul nostru de fizica relativismului și de filosofia duratei bergsoniene.

Într-un cosmos în care nimic nu e definitiv, afară de marile principii după care se produce veșnica schimbare, este evident că viziunea realistă este altfel de viziune realistă decît în universul cristalizat al Antichității.

Acolo realitatea înseamnă obiecte, dincoace, realitatea înseamnă legi esențiale ale schim-

bării. Esenţa se definea în cosmosul compus din juxtapunerea obiectelor, drept ceea ce face ca un lucru să fie. Dincoace, esenţa înseamnă condiţia posibilităţii unei existenţe, lăsîndu-se existenţa pe planul accidentalului şi accentuîndu-se asupra condiţiei necesare. Ceea ce face ca un lucru în cazul în care s-ar hotărî să existe, să existe într-un anume fel. Esenţa nu mai e legată de existenţă. Realitatea esenţei se dezintegrează dacă, prin accident, acel „ceva" pe care-l determină, alege mai curînd să fie decît să nu fie. Existent sau nu, obiectul nu fiinţează mai puţin. Iar în cazul în care obţine existenţă, ea nu este definitorie pentru el, aspectele ei fiind necontenit fungibile.

Mai este, aşadar, important pentru artist să surprindă realitatea dacă ea este constituită din aparenţe temporale, nedurabile şi neesenţiale, incapabile să ofere altceva decît halucinaţia momentană a subiectului cunoscător?

Realismul necesitat de viziunea heraclitică, este un realism al condiţiilor necesare a fi respectate de lucruri pentru a deveni existente.

Orice încercare de a conexa viziunea modernă a instabilităţii şi non-necesităţii aspectelor lumii exterioare, cu idealul incitativ al artei, duce la altceva decît la realism.

S-a spus că impresionismul este echivalentul pictural al viziunii heraclitice, şi mulţi l-au opus realismului. Evident, impresionismul nu e un realism obiectiv. Dacă în arta impresionistă o realitate e urmărită, realitatea aceasta nu este a obiectului, ci a senzaţiei. O realitate epistemologică, nu o realitate ontologică, însă o realitate tot are în vedere artistul impresionist.

Idealul picturii „retină pură", înseamnă mutarea accentului de valoare de pe lumea obiectivă, pe subiectivitatea senzaţiei pure. Arta s-a apropiat mult de rosturile sale expresive, în felul acesta, renunţînd a mai fi un inventar al lumii externe, şi începînd să se interiorizeze. Dar procesul de interiorizare a sensului artei

nu s-a terminat cu impresionismul. Inovaţia acestuia constă într-un alt soi de a inventaria deşi tot într-o inventariere: copie a lumii senzoriale, arta impresionistă nu reflectă încă omul, total, conştiinţa năzuitoare a acestuia, idealurile adînc-omeneşti, ci numai periferia conştiinţei lui, în funcţia ei cunoscătoare.

Că de senzaţie se leagă o anumită emoţie, care se comunică privitorului, aceasta nu e destul pentru a putea pretinde că arta impresionistă a înlocuit realitatea obiectului prin realitatea omului, a spiritului; lipseşte din această pictură a lui ce este (realismul obiectiv), şi cum este (realismul epistemologic), un lucru de nimic: realismul subiectiv, al postulatului (cum trebuie să fie), pictura conştiinţei năzuitoare, valorificatoare, critice. Într-un cuvînt: spiritul. Abia cînd, renunţînd la impresionismul decăzut pînă la nivelul simplelor delectări senzoriale, pictura caută să descopere, prin postulatele spiritului, legile de constituire finalistă a universului, realismul ei devine singurul realism acceptat de mentalitatea omului modern: realismul esenţelor, realismul valorilor. În realismul axiologic se mişcă pictura viitorului.

DESPRE „FUTURISM" ŞI ÎNCĂ CEVA*

Un critic — mi se pare regretatul Paul Zarifopol — remarcase mai de mult, într-un studiu despre Alecsandri, uimitoarea carieră pe care-o fac, în literatura unui timp, anumite cuvinte, epitete ori locuţiuni compuse.

Observaţia că „voga" unor expresii, „moda" unor anumite formule cu circulaţie intensă, e în directă legătură cu pierderea sensului lor intuitiv, al conţinutului viu ce se ascunde sub termeni — e o observaţie preţioasă pentru cercetătorul preocupat de succesul inexplicabil al unor forme de viaţă spirituală rafinată, la un public ignorant ori semidoct. Explicaţia nu poate veni decît de la magia exercitată asupra celor neiniţiaţi, de proferarea unor impresionante formule, cu atît mai impunătoare cu cît — prin faptul că rămîn neînţelese — îşi păstrează intactă aura de mister şi atracţia.

Cîte cocoane însetate de spirit n-a recrutat theosofia, papagalicind cuvinte vedice, sanscrite, ori direct inventate! (athman, kali, maia, durga etc.).

* Autorul tratează despre futurism în literatură, şi nu în plastică unde realizările unor artişti ca Balla Carrà, Boccioni ş.a. au avut un rol pozitiv în istoria artei.

Şi cîte conştiinţe pătrunse de snobism nu se simt obligate să accepte forme de artă pe care nu le pricep, tocmai pentru că, nepricepîndu-le, le par extraordinare?

O explicaţie asemănătoare pare a avea succesul „futurismului" la noi. Luat din scurt, nici unul dintre cei care decretează o poezie sau o pictură drept „futuristă", n-ar şti să definească noţiunea. Futurism, cubism, suprarealism, dadaism, expresionism, poate chiar şi impresionism, sînt termeni rămaşi pentru marele public doar izvoare de delectări sonore. Ism-ele acestea răsunătoare plac pronunţate. Iar asociaţiile variate pe care le trezesc, încîntă ca şansonetele obscene.

Nu vedem, din considerentele de mai sus, nelalocul lor unele precizări asupra futurismului, — istoriceşte vorbind —nici unele perspective teoretice deschise de cercetarea sa. În trecut am pomenit despre acest curent ca despre un exces de individualism (vom explica numaidecît din ce punct de vedere: cei mai mulţi îl consideră dimpotrivă, seduşi de aparenţe). Ceea ce e paradoxal e că tocmai curentul acesta extremist în literatură, aparent fără nici o legătură cu momentul, cu viaţa societăţii în care apare — e totuşi de o surprinzătoare asemănare, pe planuri diferite, cu mişcarea socială a fascismului italian, cu ale cărui începuturi coincide aproape.

Cînd F.T. Marinetti, iniţiatorul mişcării, publică la Paris în 12 februarie 1909, articolul din „Figaro", care trebuia să însemne întemeierea şi manifestul futurismului, el nu face altceva decît să proclame — *avant la lettre*, —unele din principiile ce se vor putea constata şi la baza mişcărilor extremiste. „Vrem să cîntăm dragostea de primejdie, atitudinea energică şi curajoasă" (Art. 1). „Curajul, îndrăzneala, revolta, vor fi elementele esenţiale ale poeziei noastre". (Art. 2). „Voim să glorificăm lupta (*la guerra*)" (Art. 9). (Vezi F.T.

Marinetti, Marinetti e il Futurismo", „I Prefascisti", vol. VII, Ed. Augustea, Milano, 1929.)

Milioanele de oameni încadrați în fascii au glorificat, de la „victoria" fascistă pînă *azi*, *„la guerra di domani"*, curajul, energia, *l'audacia"*, *„la ribellione"*, *„la giovinezza"*.

Poezia futuristă e înainte de orice, o poezie activistă. Să fim atenți: nu pragmatistă, adică preambul la activitate, ci activitatea însăși. Deosebirea care se păstrase din Antichitate, între domeniul contemplației și al acțiunii, e de astă dată abolită. Contemplația pe care o preconiza Marinetti se confundă cu acțiunea. Expresia însăși, a poemului futurist, nu e rezultatul unor îndelungi meditații și căutări stilistice, ci erupția spontană și necontestată a cuvîntului asemenea mișcării necugetate — reflex direct al voinței reduse la instinct.

Futuriștii scriu așa cum s-ar lupta la o competiție, de fotbal bunăoară. Atitudinea aceasta păgînă, de nesocotire a tot ce nu e bucurie de a trăi și de a se simți trăind, ancorarea continuă în clipă, în efemer, e în acord cu ura față de cultură, (*„noi vogliamo distrugere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie"*[1] sună al 10-lea articol din manifestul lui Marinetti).

Cultura e tradiție și tradiție înseamnă trecut. Aversiunea futuristă față de trecut e aversiunea activismului în genere, față de pasivitatea, melancolia, regretul, nostalgia abulică pe care le implică orice aplecare deasupra vremurilor apuse. Cucerirea viitorului (mitul „omului nou" fascist), iată ce doresc futuriștii și iată de ce cultura e condamnată să piară. Pieirea ei e însă plănuită numai întrucît cultura e forma de supraviețuire a trecutului. Pentru că o cultură admite și futurismul: aceea pe care și-o va crea, de la alfa, după ce va fi distrus totul.

[1] În limba italiană: „vrem să distrugem muzeele, bibliotecile și toate soiurile de academii"[1]

„L'Italia professorale, retorica, greco-romana e medioevale di Carducci, l'Italia georgica, piagnunculosa, nostalgica di Pascoli, l'Italia bigotta del Fogazzaro, l'Italia erotomana e rigattera di d'Annunzio"[1], totul trebuie ras de pe fața pămîntului. Nu rămîne ca motiv de inspirație, dacă se exclude pămîntul, religia, dragostea, istoria, decît mașina. Mecanizarea, industrializarea subiectelor de literatură e opera futurismului. „Căldura unei bucăți de lemn ori de fier, e cu mult mai emoționantă pentru noi decît surîsul sau lacrimile unei femei. Voim să redăm în literatură viața motorului, nou animal instinctiv, a cărui voință o cunoaștem". (Manifestul tehnic al futurismului din 1912). Și cîteva rînduri mai departe: *„Facciamo coraggiosamente il „brutto" nella letteratura, e uccidiamo dovunque la solenità"*[2]

A introduce în literatură urîtul, infamul, neprelucratul *„il brutto"*, însemnează a-i lua caracterul de oficiere, de sacrament solemn: a-i sfîșia odăjdiile. *„La poesia deve essere concepitta come un violento assalto contro le forze ignote, per didarle prostrarsi davanti all' uomo"*[3]. Subjugarea, îngenuncherea forțelor necunoscute ale materiei, exploatarea lor în favoarea omului, e un scop de loc diferențiat de cel al tehnicii. Domeniul spiritului se reduce la cel al materiei. Futurismul se face vinovat de o penibilă confuzie de planuri, pe care nu e locul s-o criticăm pe larg aici.

[1] „Italia profesorală, retorică, greco-romană și medievală a lui Carducci, Italia virgiliană, plîngăreață, plină de dor a lui Pascoli, Italia bigotă a lui Fogazzaro, Italia erotomană și telălească a lui d'Annuzio".

[2] „Să introducem cu curaj „urîtul" în literatură și să ucidem pretutindeni solemnitatea".

[3] În limba italiană: „Poezia trebuie să fie concepută ca un asalt vijelios împotriva forțelor obscure, pentru a le face să se prosterneze în fața omului".

Să reținem că:

(1) Exaltarea vitalității — ca acțiune, **(2)** exercitată asupra materiei, (3) reductibile la mașină, deci la necesitatea pură, (4) excluderea oricărei libertăți, oricărei gratuități, oricărei desprinderi de practic, (5) adică alungarea spiritului din viața modernă, sînt mijloacele prin care Futurismul vede posibilitatea cuceririi viitorului. Consecințele imediate ale acestei atitudini, sînt distrugerea culturii și anularea personalității.

SCENOPLASTICA

Doar termenul e nou. Conceptul, etimologic vorbind, se poate identifica ușor cu „pictura pentru scenă", cu toate că, de fapt, scenoplastica ia ființă abia în momentul în care dispare ideea de decor, de ambient realizat convențional prin *trompe-l'oeil* pictural, pentru a oferi spectatorului o iluzie mai perfectă a realității.

Acest nedreptățit element al spectacolului, decorul, pomenit de obicei laolaltă cu recuzita și înglobat între obiectele moarte, manipulate după lăsarea cortinei ca niște otrepe netrebnice, acest umil colaborator al actorilor, este și el actor.

E adevărat că, un timp, decorul a fost considerat un soi de asistent pasiv al acțiunii, imperturbabil, insensibil la alte vibrații decît cele ale curentului strecurat pe sub ușile sălii de teatru, incapabil să participe la zbuciumul vieții scenice, deci neînsuflețit. Scenografia antică nu cunoștea decît fundalul arhitectonic, alternat cu cel vegetal, după cum acțiunea se petrecea în oraș sau în natură. Aspectele vieții însăși erau reduse, în concepția aceasta, la trei: cel tragic, cel comic, pe fundal arhitectural și cel satiric în pădure. Codificatorul scenografiei rinascimentale, Sebastiano Serlio construiește modele de scenografie pentru aceleași cazuri: arhitectură no-

bilă și gravă, pentru tragedie, uzînd de perspectivă ca să sugereze un infinit necesar proiectării acțiunii într-un spațiu supraordonat vieții de toate zilele, apoi arhitectură pentru scene comice, reproducînd ambianța intimistă a unor piețe de tîrg occidental, cu case burgheze, populate, desperechiate, fără orizont: peisajul imanent al acțiunilor cotidiene, coordonat vieții reale; și în fine pentru scenele „satirice“, aluzii rurale sau pastorale, cu cabana în pădure, într-o pădure convențională, bineînțeles, cu stînci și cu boschete pentru episoadele galante.

Puțina varietate a scenografiei Renașterii, ca și a celei antice, nu se datorește, cum s-ar crede, indigenței mijloacelor tehnice. Se cunoaște excepționala dotare a teatrului antic din Siracusa de pildă, cu tot felul de mașini, capabile să satisfacă exigențele cele mai dificile, și nu mai e un secret că Eschil, ca să nu cităm decît regizori care impun în primul rînd prin literatura lor dramatică, era un scenograf cu multă imaginație, care nu precupețea pentru reușita unui spectacol, nici un truc: apariții din nori, grote care se deschid, oceanide ieșind din valuri etc. La fel, în Evul Mediu, misterele sacre reprezentate pe parvis-ul vreunei catedrale din Occident, în fața unui zid care nu putea nici pe departe sluji drept decor, utilizau procedee scenotehnice în stare să realizeze miracolele al căror fior trebuia comunicat spectatorilor devoți. Pentru sărbătorirea Bunei Vestiri, de pildă, cînd îngerul trebuia să săgeteze fulgerător bolta cerului pentru a se opri în camera Mariei, Vasari ne spune că Brunelleschi găsise felurite tertipuri *(ingegni)*.

Motivul pentru care decorul nu simte nevoia reînnoirii nu e deci lipsa de imaginație a scenografului timpului, ci mai curînd poate lipsa putințelor de a perfecționa iluzia, pe plan strict optic, odată ce lumina de care dispuneau era doar lumina de zi, difuză, cu neputință de îndrumat și speculat în anume sensuri, pentru obținerea anumitor efecte, ce nu puteau fi puse în valoare altfel decît prin diferențieri de ecleraj. Pe de altă parte nici perspectiva lineară nu fusese, pînă în Renaștere, descoperită, și fără ajutorul ei iluzia unui spațiu vast, realizat într-un spațiu restrîns, era imposibilă. Cît a cîștigat scenografia de pe urma descoperirii convergenței tuturor planurilor unui peisaj, către centrul său aflat la infinit, se poate urmări intuitiv, studiind scenografia Teatrului Olimpic din Vicenza, construită de Scamozzi după planurile lui Andrea Palladio.

Fuziunea idealurilor scenografice ale arhitectonicii vitruviene cu idealurile picturale ale scenografiei noi, se vede în compromisul soluției adoptate: fundal clasic arhitectural, deschis în mai multe locuri prin străzi în perspectivă, pe laturile cărora sînt construite edificii, micșorate dioramic, după o scară exagerată în progresie geometrică, asigurînd astfel iluzia unui spațiu cu mult mai vast decît al scenei.

Cuceririle teatrului, în Renaștere, sînt imense: săli închise, luminate artificial, dispunerea logică a spectatorilor într-o singură latură a scenei, în sfîrșit adîncirea acesteia, permițînd ritmuri și spații mai largi.

Idealul umanist al Renașterii impunea individualismul și drepturile rațiunii. Dezvoltarea spiritului critic sporește nevoia de realism și nu e de mirare dacă preocupările iluzionistice ajung să domine scenografia. Ferdinando Galli Bibiena este, în plin baroc, un adept hotărît al fantasticului verosimil. Căutînd să provoace continuu „stupoare“ publicului, Galli Bibiena născocește în spațiul scenei separate de sală prin arcadă, „perspectiva unghiulară“ care să ia locul celei centrale, utilizate în Renaștere Preferințelor pentru simetrie ale Renașterii li se opune astfel pre-

ferința barocă, pentru asimetric. Situînd punctul prospectiv într-un colț al scenei, iluzia spațiului realizat devine acaparantă, obsesivă.

Scenografia capătă astfel din ce în ce mai mare importanță și e firesc că accentul deplasat pe efectul optic să-i pretindă mereu o mai strictă „picturalitate", în pofida arhitecturii. Simplicitatea neoclasică sucombă sub năbădăioasa năvală a gustului romantic pentru pitoresc: scena va trebui să fie un tablou, chiar dacă armonizarea lui cu întregul spectacolului nu se poate realiza.

Predominanța caracterului sentimental și literar aduce curînd primejdia scenografiei „ilustrative"; întregul secol al XIX-lea stă sub teroarea „istoricității". Aspectul decorativ al scenografiei este lăsat pe al doilea plan, pentru a i se pretinde reconstruirea istorică precisă a unei epoci și a unui spațiu dat: „culoarea locală" și „culoarea temporală" care fac ravagii în literatură, nu se lasă mai prejos în teatru. Fuziunea teatrului cu scenografia în conceptul superior de regie nu e însă bine precizată încă. Richard Wagner va fi acela care va viza o colaborare a tuturor artelor pe scenă, dovedindu-se în felul acesta un precursor al „spectacolismului" integral modern. Din punct de vedere scenografic însă, teatrul lui Wagner rămîne la gustul romantic, care se traduce pictural printr-o specie de realism destul de mediocru. Reconstituirea migăloasă a unui mediu istoric ține prea mult de spiritul științific, ca să mai putem aspira la emoții artistice. E un soi de arheologie, de felul celeia la care se dedau uneori și astăzi teatrele cu aer provincial, de mîna a doua!

Verismul teoriilor după care punerea în scenă trebuie acordată fidel cu mediul acțiunii dramatice, ce-și găsește un adept în Antoine și teatrul său „liber" de la Paris, nu poate fi dărîmat decît prin reacțiunea „simbolismului" francez, care scoate în primul plan problema expresiei stărilor de suflet, căutînd

mijloacele de a interioriza și alegoriza acțiunea, prin crearea unei atmosfere, *„où l'indécis au précis se joint"* și unde excesul de analiză n-are ce căuta. Paul Fort, Alfred Vallette, Lugné Poë, iată numai, cîteva nume de oameni de teatru, care alăturate de acelea ale pictorilor Maurice Denis, Vuillard, Ranson, pot evoca momentele acute ale luptei pentru recunoașterea rolului activ al decorului în spectacol.

Ideea că scena trebuie să servească drama, fără să încerce a fi operă de artă de sine stătătoare; ideea subordonării tuturor elementelor spectacolului, armoniei unitare ce trebuie să rezulte din îmbinarea textului, artei declamatorii, mișcărilor, ritmicii, grupării personajelor, decorului, costumului și luminii; ideea de spectacol, operă a unui regizor, diferit de actor și autor, principiu al complexei dinamici a spectacolului și care adaugă textului un scenariu, este curent atribuită, pe drept probabil, lui Gordon Craig.

Ne este peste putință să ne ocupăm aici de întreaga reformă a acestui teoretician al autonomiei artei dramatice, care a acordat regizorului puteri de mag.

Ajunge că, de la el încoace, decorul, plastica scenică, este asimilată în grad cu actorul, sau, ca să nu facem ierarhii neconforme cu pretențiile sale, actorul este pus pe același plan cu scenografia: adio tirade de efect, „bronzuri" turnate cu fața la public, la rampă, în așteptarea aplauzelor: actorul e un instrument într-o orchestră simfonică, în care nu există nici un solo. Libertatea care se acordă în romantism decorului, de a constitui, deasupra textului sau dincolo de el, tablou, operă de artă de sine stătătoare, nu-i putea, desigur, conveni. Fără îndoială, spectacolul nu se poate lipsi de decor, de un minimum cel puțin, cum nu se poate lipsi de actor, măcar în calitatea lui de pantomim, dacă importanța textului e pusă în cumpănă. Dar dacă actorul trece, în

durata spectacolului, printr-o întreagă gamă de afecte. de ce i s-ar cere decorului să rămînă insensibil, imobil, identic?

Nu e vorba de schimbarea lui, materială. Nici actorul nu-şi schimbă membrele sau figura; ele capătă însă expresii multiple, se colorează psihologic în felurite moduri; decorul poate să se coloreze şi el psihologic, concordant, şi asta numai datorită tehnicii moderne.

Lumina electrică a însemnat pentru spectacolul teatral o adevărată revoluţie. Culoarea obiectivă, culoarea localizată pe panou, culoarea vopsea, pigment material, n-ar fi putut niciodată fi atît de vie cum e culoarea vibrantă, volatilă, atmosferică, a reflectoarelor electrice utilizate de scenotehnica modernă. Compenetrabilitatea culorilor în spaţiu, disjuncţia lor, pot sugera, în cadrul unei inteligente puneri în scenă, nebănuite efecte psihologice.

Regizorul poate picta cu lumina stări de conştiinţă cărora culoarea pictată gata, într-o lumină neutră şi neschimbătoare, nu le-ar putea măcar face acompaniament. Pulsaţiile vii ale decorului, pînza neînsufleţită de la subiectul incandescent al luminii şi le deţine.

Cînd Gino Gori, comentînd teoriile lui Achille Ricciardi asupra teatrului de culoare, lansate pe la 1906, declară că: „întreaga substanţă a teatrului de culoare, dincolo de valorile tehnice pe care caută să le realizeze, stă în aceea că opune raţionalismului estetic tradiţional, o artă iraţională", el se referea la acţiunea senzaţiei de culoare asupra sistemului nervos, de natură să germineze afecte şi tropisme subconştiente, cum dovedeşte şi medicina modernă, care şi-a însuşit ideea terapeuticii prin culoare. „Jocul" în care se credea atît altădată derivă, de fapt, continuă Gino Gori, din „raportul intuit de contemplator, între starea sufletească a eroului şi culoare, între acestea şi lirismul dionisiac al mişcării". Actorul e doar celula fotoelectrică ne-

cesară ca să transforme energia luminoasă în energie nervoasă, şi pe aceasta în energie musculară, în stare să determine mişcări, care să exprime transformările afective operate în personajul întruchipat, de proiectarea anumitor lumini externe, în adîncul intimităţii sale.

Muzica aceasta înaltă, subconştientă, realizează un soi de „climat scenic" (cum se exprimă Anton Giulio Bragaglia), care asigură plasarea spectacolului în sectoare psihologice certe. Dacă în locul schematicei, sinteticei viziuni scenice din Macbeth-ul realizat de Gordon Craig, în care ritmul maselor şi liniilor verticale, întretăiate, sub linia vizuală, cu orizontalele frînte ritmic ale scărilor, regizorul s-ar fi obstinat să redea analitic, verist, ambianţa istorică a dramei, orice valoare de sugestie ar fi dispărut. „Naturalismul scenic, meschin şi lipsit de orizonturi, nu poate oferi, prin precizia unui decor realist imuabil, nici pe departe forţa de sugestie a teatrului plastic al culorii", aplicaţie a luminii colorate, a volumului colorat, ritmat aşa fel încît să echivaleze, plastic şi luministic, armonia matematic exactă, şi indefinisabilă totuşi, a muzicii.

Errico Prampolini, proclamînd „metafizica spaţiilor", de la interferenţele de planuri abstracte, într-un ritm muzical, şi de la adîncimea creată de prezenţa luminoasă a culorii, aştepta sugestia iraţională a Absolutului. Iar prin experienţele dinamicului Fernand Léger, scenograf al baletelor marelui Serghei Diaghilev, scenoplastica s-a impus ca o disciplină neapărat necesară regizorului. Tîlcurile misterioase ale artei unui Maeterlinck, pentru redarea cărora simboliştii săi s-au dovedit neputincioşi, prin scenoplastica teatrului culorii par mai lesne explicabile.

Experienţele futuriştilor şi suprarealiştilor au, în ultima analiză, la bază, convingerea precis exprimată de genialul Tairov după care toată problema teatrului modern stă în a putea face deosebirea precisă între „realita-

tea superficială“ (la care rămîne omul de rînd obişnuit să se încreadă în datele celor cinci simţuri ce-i slujesc să se orienteze în viaţa de toate zilele), şi „realitatea profundă“, revelabilă numai arbitrar, muribunzilor sau poeţilor.

Scenoplastica luministică a regiei moderne, omologînd ritmurile geometrice ale spaţiilor şi volumelor cu muzica şi dansul, înrădăcinate toate în aceeaşi emoţie, al cărei simbol e culoarea ce conferă scenei climat, realizează un vechi postulat al spiritului uman, avid de corespondenţele subterane ale simţurilor, în căutarea unei realităţi adînci, dincolo de suprafaţa sensibilă a obiectelor, denaturate de solicitările practice ale instinctului nostru vital.

CUPRINS

Redactor: VASILE FLOREA
Tehnoredactor: ȘTEFAN TĂNASE

Bun de tipar: 26.07.1985
Apărut: 1985; coli de tipar: 10,83; planșe: 12

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

